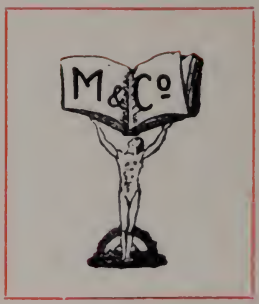
# DAS FEST DER ELEMENTE

Von Oskar Bie

Bei Marquardt & Co in Berlin

·EX·LIBRIS·


M&Co

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· FÜNFZIGSTER BAND ·

JAPANISCHER SURIMONO

# DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

# DAS FEST DER ELEMENTE

VON

OSCAR BIE

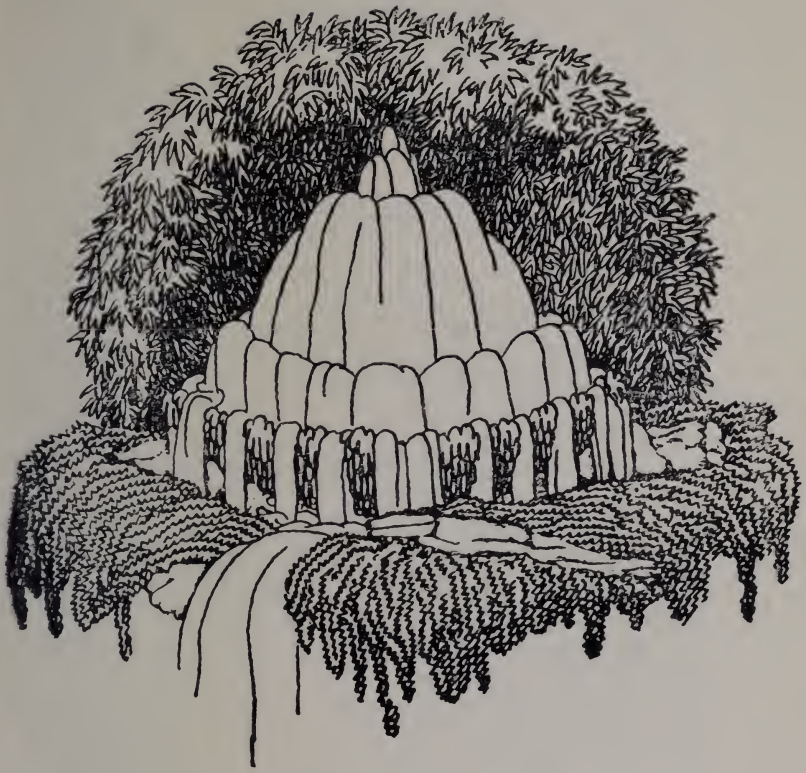
MIT ZWEI FARBIGEN TAFELN UND ZEHN TAFELN

IN TONDRUCK

MARQUARDT & Co., Verlagsanstalt, G. m. b. H., BERLIN

*Published March 9, 1909.*
*Privilege of Copyright in the United States reserved under the act approved March 3, 1905 by Marquardt & Co. in Berlin.*

SÄMTLICHE RECHTE VOM VERLAGE VORBEHALTEN.



Wir sind aus den Elementen geschaffen,
Aus Wasser, Feuer, Erd und Luft,
Unmitttelbar, und irdischer Duft
Ist unserm Wesen ganz zuwider.
Wir steigen nie zu euch hernieder,
Doch wenn ihr kommt, bei uns zu ruhn,
Da haben wir genug zu tun.

Eine Huri

## TEMPERAMENTE

DIE DIREKTE RHYTHMIK IST sicherlich nicht so vibrierend und vielseitig, wie die indirekte, da sie sich nicht mit Kulturmaterial abgibt. Aber sie ist elementarer in ihrer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der Natur und dem Leben, mit all den unveränderlichen Dingen des äußeren Daseins, die sie zu formen hat. Sie fordert den ganzen Menschen heraus. Eine Lebenskunst, die sie ist, zeigt sie weit mehr, als die trockene Geschichte von Wasser und Feuer, von Figuren und Takten, von allen gesehen und gehörten beweglichen Dingen des Daseins, sie malt den Herrn und Feind, den Diener und Freund der Natur und des Lebens. Wie der Dichter indirekt, theoretisch, aber aus der ganzen Feinheit seines Kulturgefühls sich zu den Gegebenheiten in

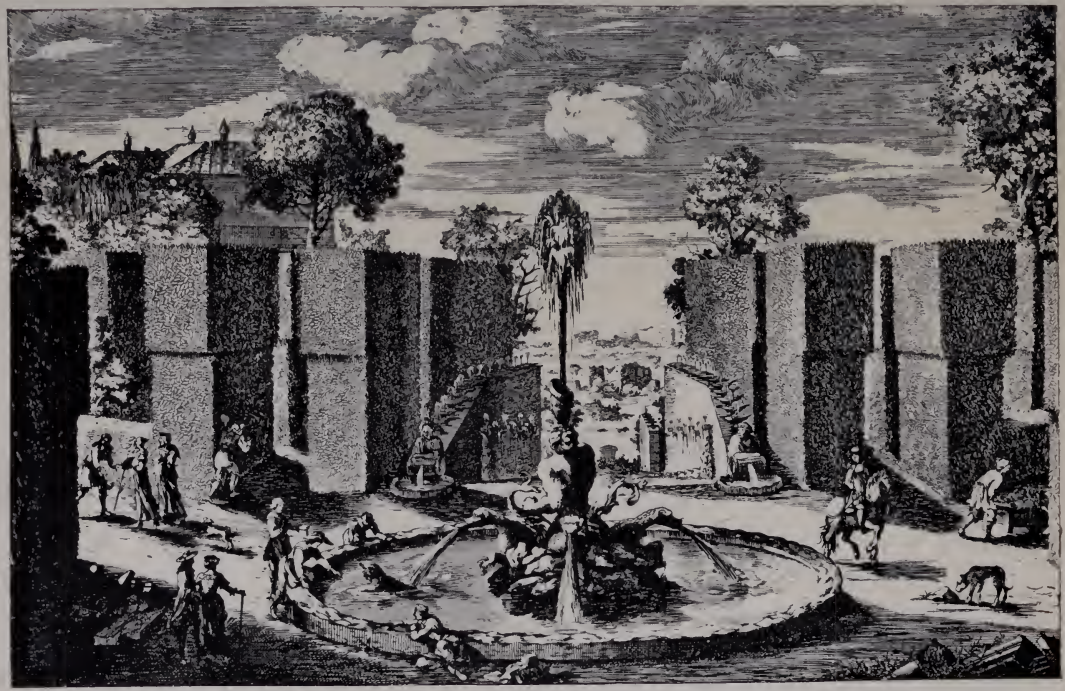
ein Verhältnis setzt, so tut es der direkte Rhythmiker praktisch und er empfindet es an seinem eigenen Blut. Nur Temperamente unterscheiden ihn. Der eine macht es aktiver, der andere passiver. Jener ist eine Renaissancenatur, der den Beweglichkeiten kommandiert, der die Gefühle ordnet, der selbst im Tanz ein scheinbares Glück liebt. Dieser ist der Romantiker, er gibt sich der Welle der Bewegung hin, er schmiegt sich in die Kurven des Daseins, er ist in allen Dingen geistiger und musikalischer.

Alles, was ich im folgenden aus der Geschichte der direkten Rhythmik zu betrachten haben werde, liegt für mich in diesen Schalen. Nach Zeit und Stil, nach Naturell und Geschmack steigt bald der Renaissancemensch, bald der Romantiker. Auch wenn wir heut diesem die Hand reichen, muß uns jener imponieren durch die heroische Größe, mit der er die Natur zu seinem Fest zu formen verstand.

Ich betrachte zuerst, der natürlichen Einteilung aller rhythmischen Dinge gemäß, die gesehene direkte Rhythmik, später die gehörte. Dieser äußere Unterschied wird sich nach und nach als ein geschichtlicher, innerer, seelischer nachweisen.

Was ist Geschichte? Es polarisieren sich die Gegensätze, Natur und Heroentum, Romantik und Kunst.

> Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
> Und haben sich, eh man es denkt, gefunden.
> Der Widerwille ist auch mir verschwunden
> Und beide scheinen gleich mich anzuziehn.



FONTANA DEL TRITONE A CAPO IL VIALE DELLE FONTANELLE NEL GIARDINO

*del Signor Duca Mattei alla Naucella Architettura del Caualier Gio Lorenzo Bernini*

*Nach Falda-Venturini*

## VOR DEN ELEMENTEN

WIR GEHEN DEN WEG AB, DER VON dem Rohmaterial der Natur zu den Kulturprodukten führt. Wir studieren die Reihe von Möglichkeiten rhythmischer Künste, die sich hier aufrollt. Wir erblicken zuerst die äußeren beweglichen Dinge, die naturgeborenen Stoffe, die einer Bewegung unterworfen sind und sich künstlerisch behandeln lassen. Unter den vielen Tatsachengebieten, in denen Rhythmik beobachtet werden kann, den sichtbaren, den hörbaren, den inneren seelischen Dingen, den gegebenen und den gewordenen Objekten ist diese Gruppe äußerlich bewegter Körper von angenehmer Geschlossenheit. Sie zeigt eine interessante Stufenfolge von den rohesten Produkten der Natur bis zum Menschen selbst, die stilgeschichtlich um so wechselvoller wird, je beweglicher das Objekt ist.

Welches sind ihre Objekte? Wenn es nach der Möglichkeit ginge, wäre es alles, was in der Natur

Bewegliches der Mensch seinen rhythmischen Lüsten untertan machen könnte. Es wäre die Luft und die Sonne, das Tier, die Pflanze, Wasser und Feuer und zuletzt wir selbst. Aber andere Gesetze vermindern diese Möglichkeiten auf einige wenige Wirklichkeiten, und gerade aus dieser Beschränkung wuchs das bunte Spiel rhythmischer Künste empor, wurde eine wandelnde Stilgeschichte möglich, und es verband sich immer enger das Persönliche und Menschliche mit den zu Kunst geformten Gebilden der Natur.

Der alttestamentliche Dichter darf die Sonne stehen lassen, weil er dies Ritardando der Natur zu seiner Erzählung braucht, der moderne Novellist läfst den Wind in den Gardinen spielen und die Lerche aufsteigen nach dem Rhythmus seiner Phantasie, der japanische Maler darf den Berg Fuji in den Wandlungen der Jahreszeiten, der französische Landschafter ein paar Heuhaufen in den Wandlungen der Tageszeiten vorführen, als ob er Luft und Wetter rhythmisch dirigierte. Der direkte Rhythmiker kann das nicht. Wir sitzen vor den Elementen der Natur nicht anders als vor denen des Lebens. Sie verstatten uns wohl, ein Teilchen von ihnen herauszunehmen und es rhythmisch zu gestalten, aber in ihre grofsen ursprünglichen Gesetze lassen sie unsere Hand in keiner Weise sich einmischen, sie verlangen die äufserste Hingabe, sie zwingen uns, Romantiker zu werden, wenn wir aus dem Tempo ihrer Erscheinungen Genufs ziehen wollen.

Ricarda Huch hat in ihren romantischen Studien gezeigt, wie sich der Lebenslauf der Romantiker typisch darin gleicht, dafs sie nicht das Schicksal meistern, sondern seinen Launen sich mit Bewufstsein und Wonne

hingeben. Die Ohnmacht gegen das Leben, die bei den meisten weichen Naturen zu einer Schwäche wird, bildet sich in der Hand der feinsten passiven Geister zu einer Kunst aus. Sie sind so sensibel, dafs sie den Gegenrhythmus eines Schicksals nicht vertragen und lieber dessen Takt zu dem ihren machen, als dafs sie ganz ohne rhythmischen Zusammenhang mit der Welt dahingehen. Nichts anderes empfinden wir vor den grofsen Schauspielen der Luft und des Lichtes. Ihr Studium wird uns zu einer Probe romantischer Fähigkeiten. Was für die naiven Geister die Astronomie ist, ist für die vorgerückteren die Meteorologie: eine Wissenschaft mit einem bezaubernd romantischen Hintergrunde. Dieser selbsttätige Regieapparat der „Depressionen", die fast alle drei Tage ihr Wandelpanorama aufrollen, mit der Windstille, dem Gewitter, den Südwestschauern und dem reinen Nord, und doch jedesmal ein neues Licht über dieses Luftwellenspiel gieſsen, jedesmal den Versfufs dieses grandiosen Gedichtes neu rhythmisieren, für alle romantischen Geister (man lese Jean Paul) ist es eine Seligkeit, vor dem Horizont des Meeres stündlich diesen Rhythmus der Natur in der ganzen Macht seiner Unbezwinglichkeit, seinen Spannungen, seinen Katastrophen mitzuerleben. Was sind die alten Renaissancebegriffe vom schönen und schlechten Wetter gegenüber diesem Wetter, das immer schön ist, solange wir es empfinden, nur schön ist, weil wir es empfinden? Eine sonderbare Konkurrenz entwickelt sich zwischen diesen ewigen Festen des Himmels und den ephemeren der Erde. In den alten Festbüchern wiederholt sich ständig — sorgsam

verzeichnet — die Störung, die der Regen den willkürlich festgesetzten, irdischen Feierlichkeiten bereitet, die er in einen ganz neuen unvorbereiteten Rhythmus zwingt. Es überrascht sie nicht weniger, aber um so angenehmer die Sonne, die an den bunten Leinwanden vorüberstreicht und, sehr im Sinne der Festteilnehmer, den irdischen Glanz durch den himmlischen verdoppelt. Aber die Alten wollen wenigstens ihre Sicherheit gegen die Natur haben. Ihre Lebenskunst hieſs, die ausbildbaren Eigenschaften in uns harmonisch so zu entwickeln, daſs sie möglichst den Unvorsichtigkeiten des Schicksals die Balance halten. Und ihr rhythmischer Ruf in die weite Natur erging ebenso nur an diejenigen Stoffe, die sich dankbar und fügsam erweisen, um aus ihnen eine Festeskultur des Menschen entwickeln zu können. Der Baum, das Wasser, das Feuer gehorchen diesem Ruf zuerst.

Ihre Bewegung kann der Mensch lenken, kann er rhythmisieren, und je nachdem er sich ihrer Beweglichkeit feindlich oder freundlich gegenüberstellt, je nachdem er sie frei oder gebunden behandelt, gibt er ihrer Gestalt eine Stilprägung, der Geschichte ihrer Rhythmisierung eine Stilentwicklung, ihrer Natur eine menschliche Kultur. Sie dienen ihm als williges Material, als Elemente der Natur, die sich von Erde und Stein durch ihre Beweglichkeit unterscheiden. Der Gartenbau grenzt an die unbewegliche Architektur, die Wasserkunst verfügt schon über gröſsere Bewegungsmöglichkeiten, das Feuerwerk über die gröſsten, es lebt in der Bewegung. Die Entwicklung aller drei Künste geht vom Rohmaterial der Natur über die mathematische Stilisierung zu einer realistischen Rhythmik.

## DREI AKTE

ICH BEGINNE NICHT, WIE ES DIE pflichtbewufsten Historiker lieben, mit Adam und Eva, nicht einmal mit Ägypten und Hellas, ich übergehe die wilden Völkerschaften, zu denen ich kein persönliches Verhältnis habe, und die so oft in den Büchern der Psychologen eine Rolle spielen, die einer mitleidslosen Schaustellung im Panoptikum gleichkommt. Ich halte mich zunächst an das, was mich umgibt, an das Zeitalter, dem ich angehöre und dessen natürliche Grenzen auch die Grenzen meiner natürlichen Beobachtung sind. Eine grofse Kulturwelle hebt sich in der gotischen Zeit zur Renaissance hin und ebbt in unseren Tagen ab. Sie löste die Erbschaft des Altertums ab und wird selbst wieder abgelöst von einer neuen geistigen Epoche, die ihre ersten Fluten mit jener mischt. Es ist ein wunderbares Schauspiel, dessen erster Akt die naturalistische Rhythmik aller materiellen und seelischen

Dinge zeigt, dessen zweiter sie zu den Maſsen der wohlgeordneten Feierlichkeit führt, und dessen dritter die neuen Forderungen einer demokratischeren Ordnung aufstellt, die durch die Erfahrungen der Renaissance veredelt ein zweites gotisches Reich verheifst. Und von all den Dingen, die diesen Wandlungen unterworfen sind, werden es nicht zuletzt die Träger der Beweglichkeit, die zu den wichtigsten ästhetischen Aufgaben herangeholt werden und die interessantesten stilgeschichtlichen Phasen durchmachen. Es ist eine Einheit des Stils, dem die beweglichen Objekte folgen, vom Baum über das Wasser und Feuer zum Menschen selbst Aus einer Zeit der rhythmischen Vielgestaltigkeit sammeln sie sich alle, um in der Renaissance das groſse Fest einer rhythmischen Reinkultur, ein goldenes Zeitalter zu feiern und dann wieder dem realistischen Ausdrucksbedürfnis des Menschen nachzugeben, der ihre Regelmäſsigkeit und Unregelmäſsigkeit zu einer persönlichen Sprache formt.

# DER SCHÖNE GARTEN

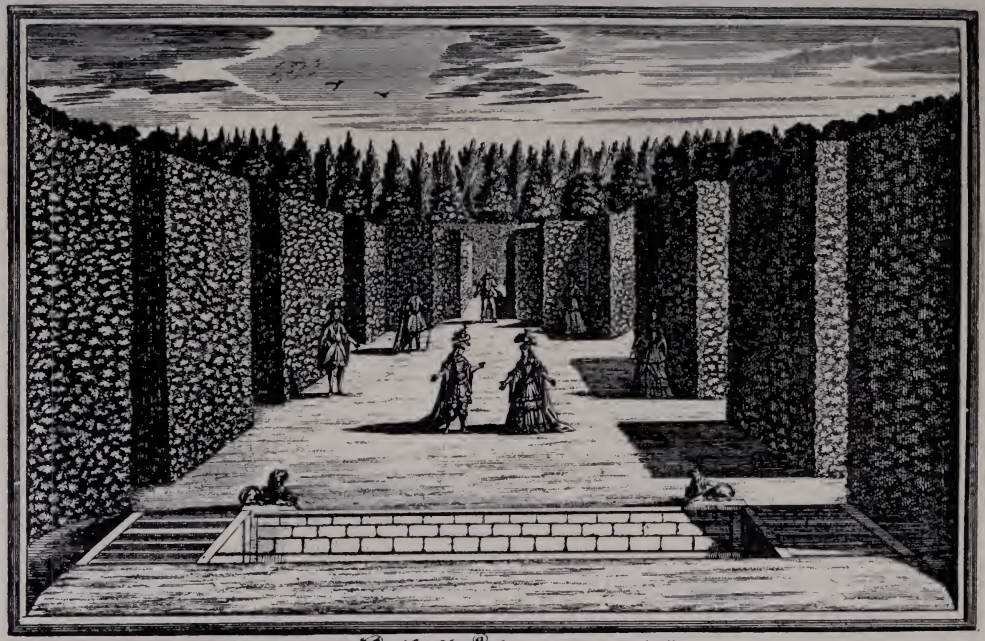
DIE BEWEGLICHKEIT DES BAUMES, der Blume und aller Vegetabilien besteht in ihrem Wuchse. Die natürliche Rhythmik ihrer Bewegung ist das Aufkeimen aus dem Samenkorne, die mannigfache Bildung des Stammes und der Verzweigung, die sich entfaltenden Spiele der Farben auf Blatt und Blüte, die Lebenskette des Blühens und Vergehens, die sich jährlich auf neuer Basis wiederholt, oder über längere Zeit sich hinauszieht oder über die ganze Dauer der vegetabilischen Existenz.

Wie hat sich der Genuſs dieser Bewegung stilgeschichtlich entwickelt?

Das Mittelalter kennt den Wildpark und den botanischen Garten. Dort wächst der Wald in ursprünglicher Ungestörtheit, hier die Blume unter dem Interesse des Naturfreundes. Dort wird die Natur belassen, die den Boden der Landwirtschaft oder der Jagd bildet,

hier die Natur gepflegt in den schönen einheimischen oder importierten kleinen Wundern der Blüte. Feld und Wald, Baum und Wiese sind frei in den Linien ihres Wuchses und ihrer Wandlungen.

Die Renaissance beginnt diese freie Beweglichkeit zu hassen. Wo sich ihr Interesse gegenüber der Natur zeigt, sucht man diejenigen Vegetabilien auf, die sich einer tektonischen Erstarrung fügen, das allzu Bewegliche oder allzu schwer zu Tektonisierende wird draufsen gelassen. Die Renaissance liebt den Rahmen und die Stilisierung der Freiheit. Sie liebt alles Rahmenswerte und Stilisierbare und von den beweglichen Dingen alles, was sich stereometrisieren läfst, auch unter Zerstörung der eigenen Natur. Mit Wonne nähert sie sich den beweglichen Dingen, um sie in ihre Verfassung zu zwingen, ihre freie Rhythmik in Mathematik zu verwandeln, ihren tektonischen Gehalt zu ihrem Stilgesetz zu machen. Sie diktiert nicht nur die Gesetze beweglicher Festdekorationen und tragbarer Naturbestandteile, sie stilisiert nicht nur die Erde in regelmäfsigen Flächenfiguren und die schiefen Ebenen in grofsen Treppen und Terrassen, sondern sie zwingt auch den Baum, sich beschneiden zu lassen, um Mauern, ja Gewölbe, ja ganze Darstellungen von Figuren zu bilden. Sie protegiert diejenigen Bäume, wie Zypressen und Orangen, die sich tektonisch auswachsen. Sie bindet die Blumen zu Mosaikparterres. Sie liebt an der Wiese nicht das Gras, sondern dessen Rand, der polygone Formen annehmen kann. Sie bindet Gruppen gleichmäfsiger Pflanzen und Bäume nach den Regeln einer wohlgeordneten Grundrifszeichnung.



Theatrum deß Hochfürstl. Lüstgartens Mirabell.

*Aus Diesel: „Erlustierende Augenweide in Vorstellung herrlicher Gärten" um 1725*

Sie frohlockt, daſs die Beweglichkeit der Vegetabilien eine verhältnismäſsig so geringe ist, und benutzt diese Geringfügigkeit, um die Bewegung ganz zu töten.

Es ist die genaueste Parallele zur bildenden Kunstgeschichte. Das Quattrocento, zum Beispiel Cosimos Villa Careggi, hat noch den Rest der Gotik: botanische Ordnung. Venedig, dessen Gärten Sansovino aufzählt, eine Stadt, die die Erinnerungen der Gotik nicht leicht fallen läſst, liebt die Botanik länger als Rom, das im Cinquecento den architektonischen Garten rein herstellt. Bramante im Giardino della Pigna des Vatikans hat den Wuchs der Pflanze unter die Rhythmik der Schere oder der Tektonik befohlen, um sie ohne Störung in den Plan der groſsartigen baulichen Anlage aufzunehmen. Man unterscheidet zwischen courfähigen und proletarischen Bäumen. Zu den letzteren gehört noch lange Zeit die Eiche, die in ihrem knorrigen persönlichen Wuchs sich unangenehm von der Frisiertheit der Orangen und der Eleganz der Pinie unterschied.

Ligorio, der in seinem Casino del Papa noch die Bramantesche Methode der konsequenten Rhythmisierung des Baumbestandes befolgte, gestattete in der oberen Terrasse seiner Villa d'Este zum erstenmal dem höheren Baum, dem waldartigen Park, der vor den Toren des eigentlichen Gartens bis dahin hatte warten müssen, den Eintritt. Es war die erste bewuſste Demokratisierung. Noch freilich wird das Volk der freien Bäume durch regelmäſsige Diagonalwege abgeteilt, und die Wände der Wege werden in Heckenform beschnitten, aber der Anfang war gemacht. In anderen italienischen Gärten,

vor allem in Frankreich, das Italiens Formen nur erweitert, nicht verändert, ist es nun möglich, fern vom Palast, hinter dem Giardinetto, einen wirklichen Giardino mit einer geduldeten, frei wachsenden Gesellschaft von Bäumen anzulegen. Die englische Schule, in ihrer Entwicklung durch Kent, Brown, Repton, läßt auch den Giardinetto fallen und gibt dem Baumwuchs eine Freiheit, die sich von der mittelalterlichen nur dadurch unterscheidet, daß sie eine bewußte ist. Die Wiese, die von den Italienern noch in Zypressenalleen gerahmt, von Lenotre als fest umrissener tapis vert benutzt wird, hat ihre Gleichberechtigung erlangt, und der natürliche Rhythmus sich bewegender Tiere und Hirten, der Farbenwechsel der Weide, wird absichtlich in den Park einbezogen — es ist derselbe Prozeß, der sich heut noch in Roms Villa Borghese vollzieht — bis schließlich deutsche Gärtner, wie Pückler und Sckell, dieses landwirtschaftliche Motiv zugunsten der reinen Landschaft auch aufgeben. Eine Reihe künstlich-romantischer Motive, Scherzspiele der Natur, zu denen Chinas Gärten anregten, vergleichbar der Dressierung von Tieren, fällt allmählich den Bedürfnissen nach natürlichen Gestaltungen, die den Garten nicht anders formen, als wie ihn die Natur in ihrer besten Stunde an der betreffenden Stelle selbst geschaffen hätte. Statt der Mauer der Graben, statt der korporativen Hecken einzelne schöne Baumexemplare, statt der Blumeninschriften die wallenden violetten Blumenfelder des Kew Garden und seine malerisch verstreuten Azaleen, die eine botanische Einzelheit zu einer ästhetischen Reinkultur erheben.

Man kehrt zu der unbeschränkten Natur gotischer Zeiten zurück, nachdem man durch die Renaissance die Veredelung der Natur und ihre bewufste Anordnung gelernt hat. Das beetartige Bukett wird ersetzt durch die lose, langstenglige Orchidee, deren schönste Blüte das Produkt einer konstruktiven Kultur ist.

Die bewufste Konstruktivität gibt dem modernen Verhältnis zur Pflanze seinen Charakter. Der Tiergarten wird ausgeholzt, nicht um seine Bäume Parade bilden zu lassen, sondern um dem Sonnenlicht freieren Zufluſs und dem Heere der Vögel gröfsere Lockungen zu geben. Dies ist unser Ideal. Wir stellen das Gewächs unter die fruchtbarsten Bedingungen der Natur. Dies ist unsere einzige Gartenbaukunst. Und wenn wir, wie es selbst der moderne englische und auch in neuester Zeit schon der kontinentale Garten nicht mehr verpönt, einen kleinen Giardinetto oder eine kleine Pergola oder einen zypressenumstandenen See nach dem Muster der Villa Falconieri uns bauen, so tun wir dies doch nur mit bewufstem Stilgefühl, irgendeinem ästhetischen Traume zuliebe, so wie wir Renaissanceloggien oder Empirefenster bauen, um den Duft alter Kulturen uns vorzutäuschen. Wir lieben die Pflanze nicht mehr, um sie zu töten, sondern um sie leben zu sehen. Auch ohne botanische Kenntnisse haben wir unsere Freude an den sich wandelnden Linien der Schlingpflanzen, an jedem Blümchen, das vor unserem Fenster seine Tage ausfüllt, an den paar Föhren, die vom Walde um unsere Villa stehen geblieben sind, an dem weichen Gras, über das wir laufen wollen wie die Sonntägler von Hamptincourt.

ohne dafs uns eine von der Renaissance noch nicht befreite kontinentale Polizei auf die gerichteten Wege weist. Wenn wir den tektonischen Genufs der Vegetabilien ersehnen, ziehen wir die ewig grünen Bäume des Südens vor und seine trockenen Blumen und Schoten, deren Unveränderlichkeit etwas von der Baumäfsigkeit der Renaissance hat, während die entwurzelte Tanne wenige Wochen nach Weihnachten ihre Nadeln verliert. Wenn wir uns aber den rhythmischen Genufs der beweglichen Pflanze wünschen, so halten wir uns an die heimische, an die nordische Flora, deren Leben das Blühen und Vergehen, deren Musik der Wechsel der Farbe ist. Auch hierin ist unsere Kultur eine Fortsetzung der altniederländischen, deren Gartenbau niemals den botanischen Individualismus aufgegeben hat. Für die Haarlemer Tulpen sind die japanischen Chrysanthemen eingetreten. Wo einst italienische Taxushecken ihre Linien zogen, sehen wir jetzt die Gewächshäuser der englischen Blumenzucht. Wir könnten wie die Japaner den Druck einer kapriziösen Blume als Neujahrsglückwunsch versenden. Die jährliche Londoner Blumenausstellung ist ein Hymnus auf unseren Genufs wandelbarer Farbe, nicht mehr geregelter Form. Statt der Rose steht die Anthurie in unserem Fenster, an der wir keinerlei tektonisch-reguläres, nur ein zeitliches Interesse haben: ihr Leben in Farbe bis zur Stunde des Todes.

# SPAZIERGÄNGE

DER GARTENBAU IST DIE NATÜRliche Grenze zwischen tektonischer und rhythmischer Kunst, er ist bereit, räumlichen und zeitlichen Bedürfnissen in gleicher Weise zu dienen. Die Renaissance faſst ihn mit voller Bestimmtheit räumlich auf, indem sie das Zeitliche an ihm, den vegetabilischen Wuchs, tektonisiert. Wir romantischen Menschen dagegen fassen ihn zeitlich auf, indem wir selbst den Raum in ihm, die Konsistenz der Natur durch unsere Bewegung, durch das Wandeln, das Spazieren verzeitlichen, nach dem Muster des Gurnemanz. Der Renaissancemensch steht in seinem Garten, bis er wieder an eine neue Zäsur gelangt ist und wieder stehen bleibt. Sein Garten ist nicht für einsame Beschaulichkeit geeignet, er verlangt von einer festlichen Masse bevölkert zu werden, auch er unterliegt dem groſsen gemeinsamen Gesetze aller rhythmischen

Künste, daſs die Masse als Festpublikum stärker stilisiert als der einzelne. Es gibt uns heute einen grotesken Anblick, einen einzelnen träumerischen Menschen in den vorderen regulären Teilen der vatikanischen Gärten zu beobachten, die er in kein Verhältnis zu sich bringen kann, die er als historische Sehenswürdigkeit anstarrt — irrational, wie König Ludwig als Solist in Herrenchiemsee. Er wird sich bald in die rückwärtigen Partien dieser Gärten begeben, in die naturalistischen Teile mit Waldwuchs, Rauschen des Bachs, gekrümmten schattigen Wegen — in jenen Stil des Gartenbaus, dessen Wesen darin besteht, daſs er nicht für das Theater der Masse, sondern für den Genuſs des einzelnen sorgt, daſs er unsere Bewegung durch die Natur verlangt, daſs seine Wege nicht gezeichnete Linien, sondern Bahnen bedeuten, die abgewandelt werden wollen.

So muſste es kommen. Wir haben seit der Renaissance nicht nur die Blume wiedergewonnen, deren Wuchs wir liebend genieſsen, sondern wir haben auch die Natur, die nur gar zu leicht dem räumlichen Trieb jener Epoche nachgegeben hatte — es klingt fast wie ein Wunder — zu verzeitlichen verstanden, indem wir uns in ihr bewegten, indem wir in sie untertauchten, statt sie in Parade defilieren zu lassen. Wir haben die Lust des Gehens, des Reisens zu einer groſsen Kunst ausgebildet. Es gibt keinen schärferen kulturellen Gegensatz, als den Renaissancefürsten, der die lebendige Natur zu einer Zeichnung umstilisiert und für seine Feste Berge auftürmen läſst, und den modernen Touristen, der genau umgekehrt aus der Zeichnung der Landkarte mit der gespanntesten

LE MONTBLANC

Neugierde die Landschaft Wahrheit werden sieht und zum Montblanc pilgert, auf daſs sich ihm ein Fest der Elemente enthülle. Haben wir uns nicht etwas Ähnliches gegenüber jeder Räumlichkeit eingerichtet, vor allem in der Kultur der Wohnung? Ich habe nie in einem Renaissancebuch von dem eigentümlichen Reiz gelesen, den wir heute in der Bewegung durch die verschiedenen Charaktere anschlieſsender Zimmer, in der Entwicklung einer Treppe, empfinden, in dem Wandelbild alles Raumes, dessen Motor in uns selbst liegt.

Es ist eine niemals nachlassende Erregung für die Phantasie, die Landkarte lebendig zu machen. Wie wird die Straſse in der Perspektive sich darbieten, die hier als roter Strich aus dem Häusermeer herausführt? Wie wird sich das optische Bild entfalten, wenn ich an diesem Winkel des Kanals angelangt bin? Wird ein Hügel das Niveau beleben, ein Wald die Überraschungen des freien Feldes vorbereiten? Welches neue Schauspiel wird jene Ecke bieten? Wie wird die nächste Stadt anfangen, welche Vorposten sendet sie voraus, in welchen Villen verliert sie sich ins Land? Wie wird heut der blaugraue Dunst den Horizont färben? Wie wird der Nordwest, der übers Wasser kommt, das immer so sehnsüchtig erwartete Farbenspiel des Junikorns gegen den Himmel pastellieren? Mit unverkürzter Erwartung eröffnen wir jedesmal wieder von neuem das Schauspiel. Und jeden Tag ein anderes. Wir bestimmen die Zeit, da der Vorhang dieses beweglichen Theaters aufgeht und niedergeht, wir bestimmen das Tempo, in dem das Stück sich uns vorspielt, wir halten uns auf, wo es

uns paſst, wir lassen Tage von Ruhe dazwischen, und jene unbeschreibliche Kunst des Mischens, die wir dem Leben gegenüber so oft vergeblich anzuwenden uns bemühen, hier ist sie in unsere Hand gegeben, hier sind wir einem unveränderlichen Material gegenüber souveräne Künstler einer Rhythmik, die wir nur zu empfinden brauchen, um sie zu genieſsen.

Der Künstler des Spazierens liebt das Rad, weil es ihm noch gröſsere Mischungen, eine noch reichere Kultur dieser einzigen Rhythmik erlaubt. Es bringt zu dem schlendernden Genieſsen des Gehens die Möglichkeit geographischer rhythmischer Gefühle. Ich setze den Motor in Bewegung und empfinde die ganze Kette der sich abwandelnden Niederlassungen und Gebirgsformationen und Wälder und Seen, die Berlin mit der Ostsee verknüpft. Ich erlebe die Änderungen der Landschaft. Das Zentrum der Stadt, die Ausläufer der Torstraſsen, die Häusertypen, die Menschentypen, die Gebräuche, die Dialekte, alles wird beweglich, weil ich mich bewege. Und über dieser einen Bewegung liegt die zweite, über der willkürlichen die unwillkürliche des ablaufenden Tages, der Rhythmus von Sonne und Schatten, von Heiterkeit und Feuchtigkeit. Der subjektivste und objektivste aller Rhythmen vereinigen sich zu einem Konzert, das für die feinen Organe des Spazierkünstlers täglich ungeahnt neu aufgespielt wird.

Bei der geschichtlichen Betrachtung vom Wachsen unseres Naturgefühls muſs man gut unterscheiden zwischen jenen mehr räumlichen Genüssen, wie sie die Renaissancenaturen ausbilden, und den zeitlichen, die der

Romantik verdankt werden. Petrarca und Aeneas Sylvius geben bei allem keimenden Natursinn doch nur Beziehungen zur menschlichen Moral oder Gefühle der Ruhe in der Landschaft. Uud wenn Petrarca an der berühmten Stelle seiner Briefe „Zwischen Berg und Hain, zwischen Quell und Fluſs“ allein und frei wandelt, die Bücher der Alten liebgewinnt und die Gegenwart zu vergessen sucht, so strebt er doch immer der Gewiſsheit des Raumes, der Einheitlichkeit der Empfindung, der harmonischen Kongruenz einer schönen Aussicht zu. Erst bei Rousseau ist dieses Zielbewuſste vollständig überwunden. In diesem Genie schieſst auf einmal, in einer ganz abnormen Kristallbildung, alles zusammen, was wir heut dem baulichen Prinzip der Renaissance entgegenzusetzen gewohnt sind. Wie er in der Landschaft sich nichts mehr aus der Vedute, aus der belle vue macht, die stets dem schwächeren Natursinn als der Gipfel alles Genusses erscheinen wird, so hat er in allen Dingen instinktiv dieses tektonische romanische Empfinden zugunsten einer beweglichen Hingabe an die konstruktiven Gesetze der Natur unterdrückt. Er ist der Prophet der neuen Zeit auch in diesem neuen rhythmischen Prinzip. Der Idealgarten, den er in der neuen Heloise zeichnet, hat eben nichts Gezeichnetes mehr. Das landwirtschaftliche Milieu ist mit voller Rücksichtslosigkeit durchgeführt. Selbst die Unnatürlichkeiten chinesischer Kontraste, die falsche Sentimentalität der Ruinen wird verbannt. Die Wege seines „Elysium“ laufen gekrümmt, um die entsetzliche Klarheit einer perspektivisch geraden Linie zu vermeiden, die uns vom Spazieren ferne hält, weil

sie die kürzeste Entfernung darstellt. Die Vögel fliegen frei herum, statt in einer Volière dressiert zu sein. Das Wasser läuft seinen natürlichen Weg. Die Bäume wachsen in ihrer natürlichen Form — kostenlos, ohne eine andere Mühe des Menschen, als ihre Eigenart zu pflegen, ohne wohlbeschnittene Laubwände, herzförmigen und ovalen Rasen, Pagoden aus Taxus, und einem Architekten, der seinen Lohn dafür erhält, „die Natur zu verderben". Rousseau, der Feind aller Galanterien zeremonieller Natur, aller schönen Lügen der Gesellschaft, der Feind aller Stilisierung beweglicher Dinge, er, der — unglaublich in seiner Zeit — nicht fechten konnte und — noch unglaublicher — kein Menuett zu tanzen verstand, er gibt sich in seinem auf das Feinste organisierten Natursinn all den überreichen Rhythmen um so williger hin, die der Takt der Natur sind und in seinem Herzen die Resonanz finden. Er genießt die Reise, das Gehen ganz allein ästhetisch, ohne jeden Rückhalt. Er schwärmt für Fußreisen, in seiner Jugend sucht er Leute, die sich entschließen könnten, ihn durch ganz Italien zu begleiten, ohne weiteres Zubehör, als einen Jungen, der ihr Gepäck trägt. Mit welchem Entzücken schildert er in seinen Confessiones diese Fußreisen. Niemals hat er so gelebt, so gedacht, so existiert, ist er so er selbst gewesen, wie hier. Die succession des aspects agréables befreit seinen Geist, er schwebt von einem Objekt zum andern, er wird fähig, das Universum zu umfassen, und tausend Pläne schwirren durch den Kopf, zu berauschend, um Bücher werden zu können. Noch ist ihm die große Empfindung der

Ebene, die er nicht für „schönes Land“ hält, versagt, er braucht noch die alten Requisiten der torrents und rochers, um sich angeregt zu fühlen, aber was er auf dieser alten Bühne an romantisch verfeinerter Passivität leistet, hat keiner seiner Nachfolger zu übertreffen gewufst. Jean Jacques steht an einem Abhang und wirft Steine herunter, er beschäftigt sich stundenlang damit, zuzusehen, wie sie rollen, springen, fliegen, aufklatschen, bis sie unten sind. Er beschäftigt sich stundenlang damit, eine Fliege zu verfolgen, was sie so eigentlich alles macht, und Felsstücke aufzuheben, um zu sehen, was darunter ist. Wenn er seine Uhr verkauft, mit dem Glücksbewufstsein, nun nicht mehr wissen zu brauchen, wie spät es ist, wird er ein gröfserer Herrscher der Zeit, als es je ein Fürst von Versailles gewesen. Seine Hingabe geht bis zum äufsersten Genufs des Müfsigganges: sich damit zu beschäftigen, nichts zu tun, hundert Sachen anzufangen und keine zu vollenden, zu gehen und zu kommen comme la tête me chante. Er hat die Natur bezwungen, indem er sich von ihr bezwingen liefs. Er gesteht, dafs er kein Vergnügen kenne, das auf Kommando komme — nirgend . . . denn auch die Liebe mufs den Stil alexandrinischer Touren und Gradationen und zeremonieller Feierlichkeit in romantische Hingebung wechseln.

Die Serpentintänzerin.

## GEHEIME KRÄFTE

DOCH LASSEN WIR DIE RHYTHmischen Schicksale der Erotik. Wasser ist das Beste. Unser Rousseau, der feinste aller bisherigen Zeitempfinder, hat in der Neuen Heloise eine hübsche Stelle über Springbrunnen. „Es ist die nämliche Leitung," erklärt Julie, „die in dem Blumengarten mit großen Kosten einen Springbrunnen speist, aus welchem sich niemand etwas macht. Herr von Wolmar wird ihn aus Achtung für meinen Vater, der ihn angelegt hat, nicht eingehen lassen; aber mit welcher Freude sehen wir hier im Obstgarten alle Tage dieses Wasser dahinfließen, daſs uns nie zu seiner Bewunderung in den Blumengarten zu locken vermochte. Der Springbrunnen spielt für die Fremden, der Bach hier fließt für uns." Hier sind die beiden Grenzen bezeichnet, die die Kultur des Wassers gefunden hat. Wie steht aber das kühle Element zu den vegetabilischen Dingen und wie erst zum Feuer?

Es ist fast, als ob wir uns in einem jener mittelalterlichen mystischen Kreise bewegen, die die Kräfte der Natur in die Ordnung des menschlichen Witzes bringen. Die Pflanze braucht das Licht, das Feuer die Finsternis, um zu wirken; das Wasser aber kann im Hellen und im Dunklen seine ästhetischen Reize entwickeln, sei es, daß wir es mit dem Gartenbau oder mit dem Feuerwerk verbinden, sei es, dafs wir seine Schauspiele sehen oder seine Wellenmusik hören. Das ist ein Spiel, aber doch mehr als ein Spiel — es gibt jedem dieser Elemente seine Zeit und damit seine Festesstunde. Es gibt dem Baum seine ruhige und behagliche Feierlichkeit, dem Feuer seine sensationelle und seltene Aufregung, dem Wasser die unendliche Liebe, mit der es die ganze Natur in einer leichten Bewegung hält und ein gemeinsames Band um die wechselnden Schönheiten der hellen und dunklen, der sonnigen und mondverzauberten Landschaft schlingt.

Mit der Verschiedenheit ihrer Wirkungssphäre unterscheiden sich diese drei beweglichen Elemente, die der Mensch zu seiner ästhetischen Kultur heranruft, auch in ihrer mechanischen Tendenz, und das gibt ihnen eine weitere Ursache, miteinander bald zu kontrastieren, bald wieder in gemeinsamer Aktion sich zu verbinden. Um von den hervorstechenden Merkmalen zu reden, so hat die Pflanze als beweglicher Körper eine steigende Tendenz, das Wasser eine fallende und das Feuer eine stehende, indem es sich auf seiner Stelle verzehrt. Dieses ist die Natur der drei Elemente, und es wird nun selbstverständlich, daß diejenigen Menschen, die

das Pflanzliche, das Wasser und das Feuer in den Dienst ihrer Feste zwingen wollen, diese Natur möglichst aufzuheben und naturwidrige Bewegungen oder Unbeweglichkeiten hervorzurufen suchen. Sie befehlen der Pflanze zu stehen, dem Feuer zu treiben, dem Wasser zu steigen, indem sie durch die Schere den vegetabilischen Wuchs hindern, durch das Pulver dem Feuer Wege vorschreiben und durch Leitungen das Wasser zum Strahl nötigen. An der festlichsten Stelle ist das Laub in Front gebracht, steigt die mathematische Girandola, erhebt sich die mittlere königliche Fontäne. Dann erst ist den Elementen alle Ursprünglichkeit genommen und ist ihnen ein vom Menschen diktierter Rhythmus gegeben. Dann erst verlieren sie ihre Alltäglichkeit und Nützlichkeit, das Außergewöhnliche, das Sonntägliche lebt jetzt in den Formen ihrer Bewegung. Es ist der Sonntag, an dem der Mensch das Wunder der Naturumleitung vollbringt. Bürgerliche Zeiten lieben den Alltag der Natur, ihre unveränderte Rhythmik. Fürstliche Zeiten strengen alle Kräfte an die künstlichen Bewegungen zu fördern und immer wieder neue Motoren der naturwidrigen Tendenzen zu erfinden. Mit welcher Wonne lauschen die Renaissancearchitekten auf geheime Gerüchte über sonderbare Verbindungen von Naturkräften, über künstliche und zauberhafte Umleitungen elementarer Gesetze. Wenn Alberti in seinem Buche über Baukunst von jener heiligen Quelle in Epirus spricht, die brennende Gegenstände löschen und gelöschte wieder anzünden soll, oder von dem noch wunderbareren eleusinischen Wasser, das nach dem Klange der Flöten springt und seinen Lauf

beschleunigt, so liegt darin die geheime Sehnsucht seiner Zeit, die Kräfte der Natur nach menschlichen Maßen zu benutzen. Das Künstliche am Wasser scheint ihnen wunderbarer als das Natürliche. Es ist die naturwissenschaftliche Stimmung, mit der ein Lionardo das Wasser behandelt, verglichen mit dem naturliebenden Organ, mit dem später ein Ruskin so beweglich den Lauf der Rhone zu schildern weiß. Das Wasser fließt plaudernd zum Meere, es steht träumerisch in Seen, es tost neugierig über den Felsen, es verliert sich lüstern in Buchten, aber alle seine Charaktere sind gebunden an die eine Vorschrift der Natur: von der Quelle zu Tale sich zu senken. Nachdem die Wasserkunst von den italienischen Gefällen emanzipiert und in die Ebene versetzt war, mußte der Renaissancekünstler darauf sinnen, auch dieses Naturgesetz zugunsten unserer Theatergelüste zu überwinden. Die Kräfte, die das Wasser heben, werden Gegenstand tiefer Studien, in denen etwas von Zauberei und Magie zu stecken scheint, und Salomon de Caus, der Heidelberger Baumeister, im Grunde ein Physiker, schreibt 1615 seine Raisons des forces mouvantes, die er mit illusionsfreudigen Stichen versieht: hier spritzen aus Grotten, unsichtbar in ihrer Kraftquelle, Wasserstrahlen hervor, die mathematische Figuren in die Luft zeichnen; hier tanzt zum erstenmal die Kugel auf der Fontäne, die durch die Kraft des steigenden Wassers stets wieder gezwungen wird, das Gesetz der Schwere übermütig zu leugnen. Sein Nachfolger Isaac de Caus betitelt 1644 seine Studie über Wasserhebung: Nouvelle invention de lever l'eau plus hault que sa source. Le Naturel

ist ihm die natürliche Kraft, Le Accidentel die künstliche, und mit dieser hilft der Physiker dem Künstler, das Wasser an beliebigem Orte in die rhythmischen Wünsche des Menschen zu zwingen.

## WASSER-ARCHITEKTUR

Das Leben des Wassers ist seine Fortbewegung, der Wunsch der Renaissance sein Stillstand. Soll es sich durchaus bewegen, so mag es über terrassierte Abhänge herabfließen und bei jedem Schritt abwärts sich bewußt sein, daß es auf künstlich tektonisierten Wegen läuft, die auch den Rhythmus seines Falles stilisieren. Zur Seite der Wassertreppe an jedem Absatz stehen links und rechts wie die Wächter des Rhythmus je zwei kleine Fontänchen, die durch ihr gleichmäßiges Sprudeln ihre Genugtuung über die Wasserparade äußern. Unten wird das Militär gesammelt. Es fließt sich in Bassins aus, die sauber konstruierte Polygone darstellen, eine Stilisierung der Ebene, wie die Terrasse die des Abhanges war. Wieder stehen die kleinen Fontänchen auf den zahlreichen Ecken der Bassins, ein Triumph der Wasserleitung, die das Beweglichste aller Elemente in Säulchen zusammenfaßt, die in demselben Raume steigen und fallen. Und in der Mitte des Bassins steigt die Zentralfontäne empor, an Höhe wieder der Kaskade gleichend, jedoch mit der Illusion, als ob das Wasser durch eine geheime Kraft seiner Tendenz entgegengetrieben wird. Mit Eifer geht man an alle Anwendungen des Gesetzes der kommunizierenden

Röhren, das eine räumlich stilisierte Wasserkunst so willkommen unterstützt. Welcher Triumph, die Leitung von sechs Miglien in der Aldobrandinivilla zu einer Folge von Wasserkaskaden zu benutzen, die nach unten zu immer stilisierter werden, um dann wieder in Fontänen ihren letzten Festesstrahl zu versenden. Man konstruiert auf natürlichem Gefälle einen Kreislauf des Wassers, der, durch Leitungen gebunden, ein Theater für den Menschen wird. Vor einem architektonischen Hintergrund spielen die Wasser der vorrömischen Villen ihr Theater in tausend tektonischen Formen, deren Unterschied von der baulichen Ornamentik nur darin besteht, daß ihr Material flüssig ist. Zu einem Riesenfeste der Elemente finden sie sich zusammen, und wie in einem Siegesgefühl menschlicher Kunst sehen wir schließlich geschnittenes Laub in Architekturformen die regelmäßig springenden Wasser einhüllen. Die rhythmische Wasserkunst folgt der Baumkunst willig nach. In der Villa d'Este, deren Vialone grande delle fontanelle, ein Museum wasserspeiender Gegenstände ist, finden wir ihre ersten größeren Schauspiele. Die späteren römischen Villen und Gärten berauschen sich an ihren zahllosen Varianten, und was etwa die Wirklichkeit schuldig bleibt, phantasieren die Stecher dieser Herrlichkeiten ihren Freunden vor. Das reiche Werk des Falda und Venturini über die Fontane di Roma, das 1691 zu erscheinen begann, kann sich gar nicht genugtun in der phantasievollen Ausmalung aller springenden Wasser, deren Strahlen nach den schönsten räumlichen Proportionen geordnet sind, fast niemals der Willkür des Zufalls preisgegeben, niemals

*FONTANA DI VENERE POSTA NEL PIANO DELL ORGANO*

WASSERSCHERZE IN DER VILLA D'ESTE

*Nach Falda-Venturini*

von einem unrhythmischen Winde geschüttelt, der die Konstruktionen des Menschen lieblich ironisierte.

## SANSSOUCI

Die festliche Kunst, dem Wasser seinen Lauf vorzuschreiben und es in stilisierten Formen seiner Schwerkraft genügen zu lassen, ging mit der gesamten Renaissancekultur von Italien über Frankreich nach Deutschland, auf die grandiose Wilhelmshöhe, während England auch hier sich von den Extremen formaler Ästhetik fernhielt. Die Bassins, Amphitheater, Wasserpavillons und Treppen Italiens werden in Versailles, genau wie Italiens Gartenbau, nur erweitert, und in Sanssouci wird das letzte und bunteste Musterbuch der fürstlichen Stile aufgelegt. Aber während die italienische Wasserkunst ihre vorzüglichsten Wirkungen aus der Benutzung des Gefälles zieht, mufs man in Versailles und Sanssouci die Wassertreppen auf ganz kleine Erinnerungen an dieses Motiv reduzieren und künstliche Wege schaffen, um dem Wasser seine Fontänenkraft zu sichern. Gegen die Zweikilometer-Wassertreppe von Caserta ist die Wasserterrasse beim Dianabassin in Versailles nur eine künstliche Stilnachahmung und das Wassertreppchen im Potsdamer Paradiesgarten nur ein spätes, verhallendes Echo. Hier war das Terrain ein sanftes Hügelland, zwischen dem breite Seen und ein weiter Flufs standen. Fontänen waren nur ganz mit Kunstmitteln zu schaffen, und die hydrauliche Wissenschaft mufste unheimliche

Berechnungen mit Quadratwurzeln und schrecklich gemischten Gleichungen anstellen, um das Wasser in einen italienischen Stil hineinzuzwingen. Friedrich der Grofse arbeitete sein ganzes Leben daran, Sanssouci mit einer Wasserkunst zu zieren, die sich die Havelgegend nur unwillig gefallen läfst. Es ist die Tragödie einer letzten, spätgeborenen Renaissance. Eine einzige Stunde innerhalb dieser mühevollen Tage ist es dem König vergönnt, das Schauspiel einer kleinen aufsteigenden Fontäne zu haben, eine einzige Stunde gehorcht das Havelwasser den Anstrengungen nordischer Menschen, ihm ein italienisches Theater aufzuoktroyieren. Diese eine Stunde, in der Friedrich staunend vor der kleinen Bildergalerie fontäne sitzt, ist die bitterste Ironie, die es in der Geschichte der Wasserkunst gegeben hat. Er vergafs, dafs er unten einen wundervollen Strom und märchenstille Seen besafs, an deren Ufern er alles Glück einer Wasserpoesie ohne jede Kosten, jeden Zwang geniefsen konnte. Er vergafs das heimische Wasser, wie er die heimische Sprache vergafs, weil er aus der Erziehung romanischen Fürstengeistes nicht mehr den Weg zur Natur fand. Lieber setzte er einen wahnsinnigen Apparat von Technikern und Baumeistern in Bewegung, um die Zierlichkeiten der Wasserkunst, die auf einem anderen Boden gewachsen war, auch seiner Residenz hinzuzufügen, lieber weinte er über die Unmöglichkeit, diese Wasserkunst durchzuführen. Es dauerte hundert Jahre, bis seine Ideen erfüllt wurden — in einer Zeit, die reif gewesen wäre, sich von der Renaissance zu befreien. Man hatte gerechnet und

SCHLOSS SANSSOUCI MIT TERRASSEN

gerechnet, man hatte alle Gleichungen zwischen Stundenzahl, Wasserverbrauch, Sprungöffnung und Sprunghöhe fertiggestellt. 1842 sitzt ein Nachkomme Friedrichs vor der in voller Pracht aufgehenden Fontäne, und reitende Boten bringen die Nachricht in das Wasserwerk, daſs es endlich gelungen sei, eine Kunst dem nordischen Boden aufzudrängen, die dreihundert Jahre vorher ihre groſse Zeit gehabt hatte. Die moderne Technik hatte es ermöglicht, das Wasser höher zu heben, als seine Quelle war, der Traum de Caus' hatte seine letzte und unglaublichste Erfüllung gefunden. Um einige Stunden lang, nur an einigen Tagen, das Schauspiel stilisierten Wassers zu genieſsen, arbeitete eine Pumpstation mit einem Reservoir. Man schämte sich der Pumpstation wie des Reservoirs. Das alte Wasserwerk hatte einen Kandelaber als Schornstein, das neue hat ein Minaret, und das Reservoir liegt hinter künstlichen Ruinen geborgen. So wird erst die Technik in Bewegung gesetzt und dann wieder versteckt, um den Traum italienischer Feste in einem Lande möglich zu machen, das für ein Paradies nordischer Wasserpoesie wie geschaffen schien.

Sanssouci ist nicht bloſs für den Architekten und Gartenbaumeister, sondern auch für den Wasserkünstler die beste Geschichtsstunde. Er sieht hier alles vereinigt, was die kühle Wissenschaft einer späten Zeit als Erbe der Renaissance übernahm, und er sieht zugleich die heimlichen Anfänge neuer Vorstellungsreihen, die auf eine veredelte Auffassung der alltäglichen Gegenwart hinzielen. Das Theater der Renaissancewasserkunst ist

vollständig. Das Doppelschalenmotiv, das Wannenmotiv und das Glockenmotiv wechseln in bunter Reihe. Speiende Löwen, blasende Tritone, schnaubende Rosse, alle Arten von Wassermasken, Statuensockel als Brunnen, Amphoren als Wasserquellen, Wasserschalen in der Hand von Danaiden, der vom Adler verfolgte Hirsch im Atrium, der speiende Faun in der Rosenlaube, die Fontänenbildwerke im Muschelsaal — es sind die unzählig oft wiederholten Wasserpoeme mit denselben Titeln, die die Renaissance um ihre Stilisierungen des flüssigen Elementes dichtete. In den grofsen Fontänen wird der Rekord der steigenden Wasserkraft erreicht, in den kleinen kreisenden, wie eine in der Lindenlaube des Paradiesgärtchens steht, wird die Turbinenkraft des Wassers verwertet. Zwischen Turbine, Glocke, Strahl, Kelch und Überlaufwasser sind alle Kombinationen vorhanden. In die malerischen Epochen der Wasserkunst träumen wir uns an der Quelle mit dem wasserholenden Mädchen im Marlygarten, an der Felsenquelle mit dem lechzenden Hirsch auf dem Weinberg. Noch einige Jahrzehnte weiter, und wir verachten nicht blofs die regelmäfsige Bassinform, sondern auch die illusionistische Plastik: die drei Strahlen beim Charlottenhof springen aus dem Rasen hervor. Daneben geht der Abflufsgraben der Wasserkünste in die Havel. Er wird noch einmal zu römischen Bäderspielen gezwungen und mufs sich darauf als venetianischer Kanal maskieren, im übrigen aber läuft er still und friedlich, in idyllischen Windungen und unter reichlichem Baumschatten an abendlichen Bänken und weitem Rasen vorbei, seinem

Ende zu, so nachdenklich, als erinnere er sich der merkwürdigen Metamorphosen, die sein Wasser von der maurischen Hebestation über die französischen Künste bis zu dieser englischen Natur durchzumachen hatte.

## WIRTSCHAFT UND RHYTHMUS

Es läuft noch eine eigentümliche Stufenfolge zwischen der Erde, den Vegetabilien, dem Wasser, dem Feuer, die sich in ihrer Ökonomie, in ihren Kosten ausdrückt. Die Erde, zu Polygonen oder Terrassen stilisiert, hat ihre Unbeweglichkeit, ihre Dauerhaftigkeit. Der Baum begrenzt seine rhythmischen Zeiten nach Jahren. Das Wasser gehorcht den künstlichen Rhythmen bei vorhandenem Gefälle ohne bedeutende Störungen, in der Ebene verlangt es dauernde Hebearbeit, und jede seiner rhythmischen Stunden ist ein neues Opfer an Geld. Am verschwenderischsten gibt sich das Feuer, das stets nur künstlich erregt, stets nur künstlich bewegt wird, und dessen Kunst im Augenblick auffliegt, von vollen Händen gespendet. Je verteilter die Ausgaben sind, je konkreter der Geldwert, desto festlicher und luxuriöser empfinden wir den Moment des künstlichen Elementarschauspiels. In der Ebene gibt es kein noch so kleines Wassertheater, das nicht dauernde Ausgaben, eine laufende Rechnung darstellte. Die Stadtbrunnen, die Promenadenwasserfälle, die Fontänen der Gärtchen werden von der allgemeinen Leitung gespeifst. Man spart und läfst das Wasser, das von der Kunst in rhythmische

Wege geleitet ist, auch von der Wirtschaft in rhythmische Arbeits- und Ruheperioden disponieren. Es ist einer der wenigen Fälle, dafs Künste beweglicher Stoffe, um ökonomisch zu bleiben, ihre Leistungen unterbrechen müssen. Dieser ökonomische Eingriff, der einen unkünstlerischen Rhythmus hervorruft, hat etwas Klägliches. Wenn der Mensch nicht mehr tanzt, weil er satt von der Lust ist, so ist seine Ruhe organisch, und die Pausen des Festes haben so wenig Armut wie irgendeine Müdigkeit nach dem Genufs. Wenn aber ein Naturelement pausieren mufs, weil seine Regisseure sich von den Kosten erholen, so liegt darüber jener kalte Ton, jene versteinerte Rhythmuslosigkeit, die der Brunnen der d'Annunzioschen Jungfrauen vom Felsen zeigt, ein wasserloses, vertrocknetes, gestorbenes Stück Plastik, das sein Lebenselement, seine Bewegung, seine Himmelsspiegelungen seit Jahrzehnten vergessen hat.

Der Brunnen mufs laufen. Nicht umsonst setzt sich seit uralten Zeiten die Plastik an den Brunnen; sie fühlte, dafs das Wasser ihr hier eine Bewegung, ein Leben gab, das ihr der blofse Stein versagte. Sie wufste, dafs das Horchen auf den Klang strömenden Wassers wie in einer Metapher des Geistes auch der Statue einen Organismus von Lebendigkeit verlieh. Die Heiligen und die Mythologien auf den Brunnensäulen schienen jetzt zu sprechen, die Statuetten in den Nischen schienen von einer ewigen Melodie zu erklingen, der Wasserstrahl, der aus den Brüsten der Karyatiden ohne Unterlafs spritzte, hatte etwas von einer asiatischen Fruchtbarkeitsmystik. Die naive Freude an dieser Verbindung liefs

jede, ja jede Öffnung animalischer Wesen benutzen, um sie durch einen Wasserstrahl lebendig wirken zu machen. War das Wasser aber in seinem Lauf unterbrochen, so bildete sich sofort der Witz dieser künstlichen Kombination heraus. Man wurde sich bewufst, und man scherzte mit dem Wasser wie mit irgendeiner anderen dressierten Beweglichkeit. Die Giuochi dell' aqua sind in der Renaissance sehr verbreitet. Plötzlich springen kleine Strahlen aus der Fontäne nach aufsen, um die feierlichen Zuschauer zu bespritzen, oder sie schiefsen aus dem Steingelag des Bodens hervor, um die Ahnungslosen zu vertreiben. Auf dem Venturinischen Stich der Venusnische in der Villa d'Este bricht eine Panik unter den Besuchern aus. Sie haben sich diesem verführerischen Winkel zu sehr genähert, plötzlich schiefsen Wasserstrahlen von allen Fugen auf sie los, und zwei Knäblein auf hohen Säulen bespritzen sie aus einem Körperteil, der nicht blofs in Brüssel zur Mündung von Wasserleitungen benutzt wird. Die Besucher Italiens sehen heut nur die Ruinen dieser Wasserkünste. Ohne Vergleichung der alten Stiche vermag kaum die Phantasie sich die Feste zu rekonstruieren, die einst das Wasser in den Villen der Renaissance zu feiern hatte.

## WASSERFALL UND ROMANTIK

Neben der Villa d'Este sendet der Anio seinen berühmten Wasserfall herab. Die Natur höhnt mit ihm all die künstlichen Wasserwitze, die die Menschen daneben aufrichteten. Als unentgeltliches Schauspiel lange bestaunt und verachtet, beginnt langsam die Romantik des Wasserfalls ihren Stil auf die Künste überzuleiten. Seit dem Piazza Navonabrunnen des Bernini entfernt man sich allmählich sowohl von der Mystik als von der Witzigkeit des Brunnens und gibt dem Wasser seine natürliche Stelle, die es innerhalb der barocken Grandiosität nicht minder bewahrt hat wie in der idyllischen Einfachheit mancher modernen Brunnenplastik. Was einst die paradoxe Anbringung des Strahles an Körperöffnungen bedeutete, wird jetzt die natürliche Wassermenge als Fall, als Quelle, in Grotten, in Felsen. Unter den Stichen zu Wasserkünsten, die Boucher herausgab, findet sich nicht ein einziger Witz. Der Wasserfall ist lange Zeit das herrschende Motiv. Er paßt den Italienern als barocke Wasserform ebenso wie den Engländern als rural amusement. Man findet ihn von den römischen Brunnen bis in das Bois de Boulogne, ja, ein niedliches Enkelkind hat er dem Berliner Tiergarten zugewiesen. Wo ihn die Natur zu schwach formiert, wie am Zackenfall, steigert man ihn zeitweise künstlich; wo sie ihn vergessen hat, wie am Kreuzberg, baut man ihn und eröffnet sein romantisches Theater für einige Tagesstunden.

So kehren wir endlich, in einer Resignation, die nur Echtheit des Empfindens ist, zu jener Rhythmik des Wassers zurück, die zwar menschlicher Stilisierung entbehrt, aber dafür die natürlichen Schönheiten dieses beweglichen Elementes steigert. Wir lauschen stundenlang dem leichten Wellenschlag der Havel, deren Ufer Lennés Kunst nur natürlicher machte, um die Reize des Wassers uns ganz zu erschliefsen. Wir freuen uns wieder des einfachen Marktbrunnens mit dem alten Schalenmotiv von Viterbo, der seine Melodie dauernd wechselt nach den vielfachen Ansprüchen an die Kraft einer gemeinsamen Stadtleitung, nach den Launen der Luft und der Feuchtigkeit. Wir ziehen dem isolierten grofsen Bobolibassin von 94 : 70 Metern, mit seiner Insel, seinen Brücken, seinen Neptunsfontänen, den River des Hydepark vor, der ungezäunt seine Wasser die Ufer bespülen läfst, ohne jede Repräsentation, nichts als schönes, fliefsendes Wasser für die Jugend, den Sport, die abendlichen Träumer. Wir legen in unserer Grunewaldkolonie keine wirtschaftlich berechneten Wasserkünste von feierlichen Rhythmen an, keine französischen Kanäle mit Schiffsschauspielen, wir bilden nur die Fenne zu Seen aus, denen wir die besten Kurven geben, die eine vorsorgliche Natur für ihre malerischen Reize gezeichnet hätte. In unseren Cafés, in unseren Wohnungen lassen wir uns von dem dekorativen Geräusch leiser Fontänen und Wandbrunnen umspielen, das in unsere Gespräche und Gedanken den Rhythmus dieses wohlgeordneten Elementes bringt und für uns immer noch so sehr feierlich ist, auch ohne dafs wir

es nur Sonntags von drei bis vier Uhr in seinen staunenswerten Künsten sich produzieren sehen.

Des Menschen Seele
Gleichet dem Wasser,
Vom Himmel kommt es,
Zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder
Zur Erde mufs es —
Ewig wechselnd.

Das Wasser ist das geselligste aller Elemente, und es war den Zeiten grofser Geselligkeit am unentbehrlichsten. Wie es heute zu dem einzelnen vernehmlicher und tröstlicher redet, selbst als der Baum oder die Luft, so sprach es zu den Fürsten der Renaissance in seiner feierlichsten Sprache. Es beharrte im Fliefsen, es flofs im Beharren, es breitete sich aus und streckte sich gen Himmel, es gab die Ruhe in der Bewegung und die Bewegung in der Ruhe, es verband die Fernen, und es spiegelte die Gegenwart, es füllte bereitwillig die Formen, die der Mensch ihm vorschrieb, und gesellte sich zwanglos den Künsten der Architektur, der Plastik, der Vegetabilien, ja, auch der Musik. Es trieb während seiner künstlerischen Leistungen nebenbei noch Wasserorgeln, es bediente die tönenden instrumenti hidraulici, die die Musen der Parnafsgruppe spielten, des grofsen Fontänenschaustückes in der stanza dei venti im Belvederetheater zu Frascati. Es verdoppelte einst die Feuerwerke und die Lampiongondeln Venedigs, jetzt koloriert es sich selbst in den Fontaines lumineuses

BRUNNEN MIT FLORETTFECHTER

unserer Ausstellungen, in den bunten Wasserfällen aller Châteaux d'eau. Die Elektrizität hat den Weg nicht bloſs hinter das Wasser gefunden, wie die bengalische Flamme, sondern auch in das Wasser. Wie hätten französische Fürsten gejauchzt über leuchtendes, bunt leuchtendes, wechselnd buntes Wasser!

Die Sängerin.

# DAS FEUER

DAS FEUER KAM AM SPÄTESTEN. Es brauchte wenigstens längere Zeit, um sich die Formen anzueignen, die die Renaissance auch den beweglichen Elementen gab. Schon tief im sechzehnten Jahrhundert läßt Cosimo I. allerlei mittelalterliche phantastische Feuerwerksteile durch den achteckigen Tempel des Tribolos ersetzen. Aber die Phantastik will nur langsam den strengen Forderungen tektonisch gebildeter Sinne weichen. Als Rochelle 1618 eingenommen wurde, feierte man es noch ganz naturalistisch, doch nicht reizlos durch die Darstellung junger Mädchen auf einem unzugänglichen Felsen, die ein flammendes Meerungeheuer bewacht, bis ein Perseusheld naht und alles in blendenden Feuerglanz aufgeht. Ausbrechende Vulkane, kämpfende Seeungetüme, Höllendämonen behielten, auch mathematisiert, noch einige Zeit ihre typischen Rollen bei den Festen, bis diese zauberhaften Künste des Feuers

dann teils auf die Bühne übergehen, wo in jenem häufig wiederholten szenischen Typus der „Hölle“ zahlreiche Gelegenheiten sich boten, es in allen Nuancen spielen zu lassen, teils als pyrotechnische Dramen, Herkules- und Vulkanstücke, in die niedere Volksbelustigung herabsinken. Im Pariser Tivoli wird schon 1799 Orpheus als Feuerdrama aufgeführt, in Wien paraphrasiert Stuwe den Faust, und in Vorstadtlokalen stellt man jene combats de nuit dar, die an Fürstenhöfen unter Louis XV. aufhören. — Die feinere Entwicklung der Oper beschränkt endlich auch die Bühnennaturalistik des Feuers. In der Walküre lieben wir es nicht mehr als Element, sondern als Reflex zu sehen.

Im Feuer lebte etwas Zauberisches wie in keinem anderen Festmaterial. Weil es für den Menschen immer ein Künstliches war, reizte es auch künstlerisch. Die Flamme kommt nicht von selbst, sie ist nicht ganz Rohstoff, wie Pflanzen und Wasser, sie ist ein Produkt des Reizes, der aus den toten Stoffen ihr inneres Licht hervorholt. Das Licht strahlt, solange man es behandelt, es erwartet die Liebe der Menschen, denen es eine Freude, einen Reiz gibt, die es sammelt und lenkt, drinnen um den Herd oder draußen, wo durch plötzliche neue Reflexe die Dinge in einer sonderbaren Beleuchtung aufblitzen. Weil es künstlich und selten ist, trägt es den Charakter des Festlichen, wo es auch glüht; ja, es nimmt dem Tage sein werkelhaftes Licht, wenn es zu Trauerfeiern ungewohnt leuchtet und seinen Glanz sogleich wieder durch schwarze Flore verhüllt: dem Tage gibt es die aussergewöhnliche Illusion einer

ehrwürdigen Dunkelheit und der Nacht die faszinierende Pracht eines geheimnisvollen Tages. Eine unbekannte Kraft ist für uns in dem Feuer, ein Geschenk der Götter zu allen Zeiten, eine Majestät, die wir fürchten und lieben. Ein königlicher Luxus im Laboratorium der Natur, ist es die köstlichste Verschwendung, die wir dem Feste weihen, vergänglicher als ein Blumenstrauſs, den wir einer Liebe aufs Grab werfen.

## FEUER-ARCHITEKTUR

Die festliche Kraft alter Siegesfeuer, seien sie von den Achäern oder Mardonios entzündet, für den Triumph der siegenden Sonne abgebrannt oder das leise Symbol eines inneren Sieges in der geweihten Feiertagskerze, alles Freudig-Brennende wird, wie das freudige Wasser und die festliche Vegetation, von der italienischen Renaissance zuerst in Rhythmen geordnet. Das „griechische Feuer“ hatte kulturlose Anfänge in Serpentinen und Girandolen. Die Kultur des Feuers beginnt in Florenz und Siena, deren Künstler schon von Vanocchio in seinem Artilleriebuche 1572 als erste Pyrotechniker bezeichnet werden. Der weitere geographische Weg ist derselbe wie der aller anderen sichtbaren Künste. In Rom wird der Weltstil geprägt, in Frankreich erweitert, in Deutschland nachgeahmt. Man lehnt das Feuer entweder gebunden an die Architektur an oder man versucht es in Freiheit zu dressieren. Zahllose Stiche der Zeit schildern uns

diese vergänglichen Feststunden, die nicht wie die Wasserspiele wenigstens die Ruinen ihrer baulichen Gerüste hinterließen. Wir sehen die Lämpchen sauber die Architektenformen umspielen, die Grundlinien der Fassade hervorheben, oder Girandolen entwickeln sich, die im Moment ihrer Entladung mathematische Figuren von überraschender Regelmäßigkeit zeichnen. Die Tektonik zwingt die gebundenen Feuer, die ungebundenen lösen jene latente Tektonik aus, die der Berechnung und Aufstellung der Feuerwerkskörper innewohnt. Am freien und zufälligen Rhythmus herrscht keine Freude. Diese Illuminationen und Pyrotechniken ließen sich wunderbar abbilden, weil sie ihren Höhepunkt stets in einem malerischen Ensemble stilisierter Kräfte erreichen und an einer musikalischen Aufeinanderfolge von künstlerischen Phrasen kein Interesse haben. Sie werden immer mehr ein Bild statt eine Bewegung. Sie töten die Beweglichkeit des Feuers, wie man die der Bäume und Wasser getötet hat. Niemals gab es einen Geschmack, der die Begrenzung jeder Entwicklung leidenschaftlicher geliebt hätte.

Was unserem zeitlichen Empfinden die Kinematographie geworden ist, bedeutet der schöne Stich für jene Epoche. Wir suchen das Zeitliche im Laufe der Erscheinungen auch in der Wiedergabe zu retten, jene betonten in ihren Blättern noch schärfer das Tektonische ihrer rhythmischen Genüsse. Sie gehen mitunter so weit, sogar den Schornsteinrauch der Symmetrie wegen divergieren und konvergieren zu lassen. Unter den stilisierten Formen, in denen ihre Schule das Bewegliche darzustellen wußte, sind die Arten der graphischen

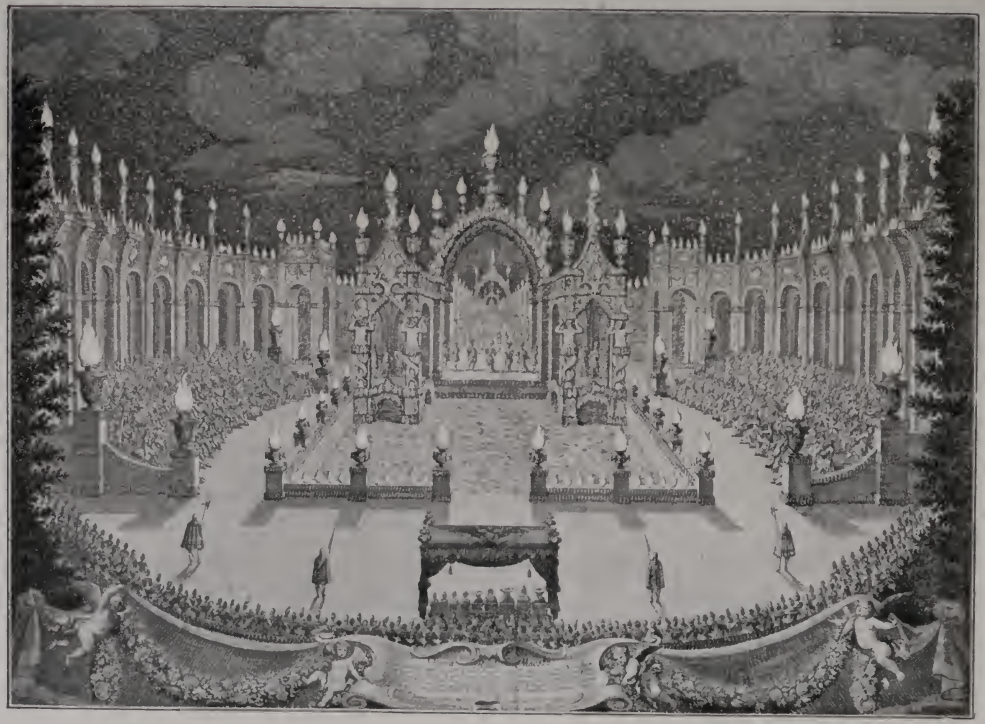
Wiedergabe des Feuerwerks nicht die uninteressantesten. Zur realistischen Schilderung des Feuereffektes mit seinen schimmernden Lichtradiationen und phantastischen Schatten bringen es nur die grofsen französichen Stecher des 18. Jahrhunderts, Moreau, Louis de Lorraine; der Moment, den sie sich auswählen, ist stets der Schlufs der Girandola, der die weiteste Entfaltung jedes Feuerwerks zeigt. Es ist der tektonischeste Moment dieses Vergnügens, der ihnen so wichtig ist, wie uns heute der koloristische Realismus, den Whistler in seinem berühmten Feuerwerksbild bekennt. Die gewöhnlichen Stecher aber halten sich einfach an die geometrische Aufzeichnung der Raketenstrahlen und Feuergarben, die sie weiß auf schwarz, aber auch schwarz auf weiß darstellen und trotz aller Zickzacks und Wolken nicht zu einer Illusion erhöhen können. Im Sinne der alten Zeit verfuhr vielleicht jener Stecher der Bayreuther Hochzeitsfeste von 1748 am konsequentesten, der das Feuerwerk inmitten einer scharf stilisierten Waldlandschaft mit militärisch belaubten Bäumen gar nicht erst im Abbrennen, sondern in der nackten Aufreihung der Gestelle schildert, die die Feuerwerkskörper tragen: die Parade der baulichen Vorbereitung.

Wir haben solche Blätter schon mit ausgebildeten Girandolen auf der Engelsburg vom Jahre 1579. Aber den Gipfel erreicht die Feuerkunst der Renaissance erst im 18. Jahrhundert. Aus den dreifsiger und vierziger Jahren sind uns ganze Mappen und Bücher in solcher Anzahl erhalten, dafs wir annehmen dürfen, erst hier sei im Bewufstsein der Festarrangeure die volle Emanzipation

der Lustpyrotechnik vom Artilleriewesen erreicht worden. Entweder sehen wir Baulichkeiten, die mit Feuerkunst kombiniert sind, oder schöne Stiche von nächtlichen Festen, in denen Militärschauspiele, Feuer, Wasser, Gartenbau, Ballett, miteinander verknüpft sind, oder wir blättern in stattlichen Büchern, welche die Illumination einzelner Orte beschreiben. Ein nationaler Unterschied existiert jetzt nicht mehr, das Feuer spricht die Weltsprache der Renaissance, es wandelt sich leise mit den Stilmoden, wird bisweilen etwas naturalistischer, wie man es bei den in Dresden beliebten grandiosen Herkulesfeuerspielen beobachten kann, oder etwas zierlicher, wie man etwa durch Vergleiche von Blümels „Gründlicher Anweisung zur Lustfeuerwerkerey" von 1771 mit älteren Tafeln der massiveren Renaissance feststellen wird.

## FEUERFESTE IN PARIS

Die grofse Zeit des Feuerwerks ist der französische Hof vor und nach 1700. Hier entfaltet sich der ganze Reichtum an Vorstellungen, die sich mit dem Feuer verbinden lassen, hier spielen die Elemente wahre Riesenfeste auf, deren Rhythmus von namhaften Künstlern geregelt wird. Der Grundsatz Ruggieris: il est presque impossible de se passer d'un feu d'artifice pour bien terminer une fête wird hier Wirklichkeit. Der Tag ist zu Ende, das Volk strömt durch die Gassen, es beleben sich die Pavillons, die



ENTWURF EINES ALTEN ILLUMINIRTEN CHATEAU D'EAU

*[17. Jahrhundert]*

man für die Leute auf den Plätzen baute, und in denen man die Bälle vorbereitet, die ewigen Weinfontänen — eine der bezeichnendsten Assoziationen fürstlicher Wasserkunst mit der solennen Freigebigkeit — sprudeln neben den öffentlichen Büfetts, da löst ein Kanonenschuſs die Spannung und sammelt alle Genuſsfähigkeit auf dies Schauspiel aller Schauspiele: das Feuer. Wie auf einen Schlag — es ist der Moment, den die Texte der Festbücher uns so freudig schildern — entzündet sich die Stadt und läßt ihre Architektur an Häusern und Brücken in einer unirdischen Helligkeit aufleuchten. An hervorragenden Punkten stehen die Feueraufbauten, die Tempel und Tore, die die Akzente der leuchtenden Streifen geben, und vor dem Fürsten an der Seine beginnt das Zentrum der ganzen Feuerwerksanlage seine Kräfte spielen zu lassen. Es ist eine festliche Übersetzung der Anlage einer Königsstadt und der zentralen Autorität des Fürsten in die gebundene Sprache des Feuers.

Das 17. Jahrhundert leistet in Frankreich so groſses in der Illumination, daſs es an Dimensionen bis heute nicht übertroffen ist. In der Reihe von Festen, die in der île enchantée, einem Zyklus Versailler Feiertage unter Louis YIV., gestochen sind, überrascht neben einer üppigen Girandola die perspektivische Aufnahme einer magischen Illumination des ganzen Kanals, die die Wassergrenzen geometrisch heraushebt. Man kennt in dieser Zeit Kristallkerzenkronen auf den Brücken, deren Effekte durch Spiegel vervielfacht werden. Die Louvreillumination von 1682 wird als die ausgedehnteste angesehen, die Paris erlebt hat. Das folgende Jahrhundert

bringt zur Gröſse die Kunst, und die dramatische Kraft des Feuers wird mit der tektonisehen verbunden. Unter all den Pyramidenfeuerwerken, den Schauspielen ballettmäſsig bewegter illuminierter Kähne, den Stilisierungen von Vulkanausbrüchen, den rhythmisch geordneten Kämpfen von Wasser und Feuer, den kolossalen Architekturanlagen, die mit ganzen Mythologien, Statuen mit lebenden Blumen, leuchtenden Figuren in einem Feuermeer sich auflösen, ragen besonders zwei Feste der dreiſsiger Jahre hervor, die gröſsten Triumphtage dieses Elements. Beide finden auf und an der Seine statt. Zur Feier der Verwandtschaft von Frankreich und Spanien werden für dessen Könige am 24. Januar 1730, dem Winter zum Hohn, an der Seine die Pyrenäen aufgebaut, Berge mit mythologischen Figuren, mit der ganzen Natur, groſse Illuminationsbeete mit buntem Sand ziehen sich weit hin, zwei Riesengondeln tragen Figuren und einen Musiktempel, vier groſse Ecktürme mit lampions à plaques de fer blanc, die auch am Tage phantastisch silbern leuchten, geben das bauliche Bild. Von den Ecktürmen steigen die Raketenzeichen auf. Zwölf Meerungeheuer kämpfen. Vulkane speien. Delphine erscheinen auf dem Wasser. Feuergarben zischen. Ein Kanonenschuſs, die Sonne erhebt sich, dazu ein Regenbogen in den natürlichen Farben mit der Göttin Iris und einer leuchtenden Inschrift: aeterna stat concordia regum. Neun Jahre später gibt die Stadt Paris an derselben Stelle ein Hochzeitsfest. Es ist in einem jener unerhört prächtigen Foliobände publiziert, die in diesen Jahren für die Darstellung solcher ver-

gänglichen Kunstwerke beliebt sind. Auch der Text ist in gutem Fluſs gehalten, ein rhetorischer Spiegel des Festrhythmus, und der Verfasser war in der rhythmischen Strenge seiner Zeit so durchgebildet, daſs er selbst den Schutz vor dem Winde bei den Illuminationen nicht übersehen hat. Das Fest findet zwischen Pont-royal und Pont-neuf statt. Die Seineböschungen — ein wunderbarer Anblick — sind in ihrer ganzen Länge mit Tribünen besetzt, auf denen eine festliche Menge geräuschvoll verkehrt. Für den König ist ein prunkvoll improvisierter Thron, für die Edlen sind phantastische Logen gebaut von jener eigentümlich freien Ausstellungsarchitektur, die das Rokoko uns vorbereitet hat. Der König erscheint, und ein plötzliches Schweigen läſst die Bewegung in den Zuschauern erstarren. Das Konzert beginnt, von einem Orchester gespielt, das terrassenförmig in einem cyprisch üppigen, illuminationsfähigen schwimmenden Pavillon sitzt. Jetzt beginnen die jouteurs auf den Kähnen, weiſse Ritter mit bunten Abzeichen, ihr ballettmäſsig geordnetes Lanzenspiel. Es wird finster und der Glanz des Feuers will aufsteigen. Der phantastisch garnierte Pont-neuf mit seinem Illusionstempel in der Mitte, die Lichterständer auf den Ufern, die Wasserfeuerwerke bilden die tektonische Zeichnung. Kähne sind längs den Ufern angeordnet, mit zierlichem illuminierten Takelwerk, jeder wieder in einer anderen dekorativen Verstrebung, eine der glänzendsten Ideen dieses Feuerstils. Sie rudern ein Ballett. Dann bleiben sie als Peripherie stehen. Meerdrachen bespeien sich, Wasserbomben platzen, Schnecken und Garben steigen auf, Feuerfontänen

springen rhythmisch empor zwischen den Lampionkähnen. Zum Schluſs löst sich das Dekorationsfeuerwerk, das die Architektur des Pont-neuftempels lebendig macht. Die Riesengirandola ist der letzte Akkord dieses gewaltigsten aller für die Nachwelt publizierten Feuerwerke, das ohne jede realistische Nebenbedeutung den reinsten Genuſs stilisierter Elemente gegeben hatte.

## IN DER PROVINZ

Auſserhalb der groſsen Metropolen der Feuerkunst, Rom und Paris, beobachten wir mannigfache Variationen. Eine Publikation der Stockholmer Feste von 1672, beim Antritt Karls XI., zeigt ein kolossales und schön gestochenes Wasserfeuerwerk und neben den üblichen Karussels und Speisungen und freigebigen Weinfontänen die Illumination einer Brücke und einer gewaltigen Pyramide, die sich wie ein alter Eiffelturm aufreckt. Über die Dresdener Feste von 1678 erschien ein weidlich geschwätziges Werk, das dicke Zschimmersche Buch, das die Festbeschreibung verbindet mit „etlichen nachdenklichen Geschichten, heilsamen Sittenlehren, politischen Erinnerungen und gefaſsten Sprüchen . . . zur Bespiegelung menschlicher Glückseligkeit, Ehre, Hoheit, Fälle, Anstöſse, Mängel und Gebrechen.“ Es ist eine dumpfe Philosophie der Glückseligkeit, die bei Gelegenheit eines Fürstenfestes aus allerlei humanistischen Erinnerungen zusammengeträumt wird, schwulstiger als die gewohnten

naiven Einleitungen der ausführlichen Festbücher, daſs jeder Mensch sich eben einmal amüsieren müsse. Auch Ästhetiken der Zeit, der „unwiederbringlichen Zeit", findet man hier, doch so sehr auch die Veranlassung dieselbe ist, scheint der Weg von ihnen zu der unseren ein ziemlich langer. Neben Jagden, Ritterspielen und Opern gibt es Fackelballetts, wie man sie von Preuſsen her besser kennt und ein heftig knallendes Herkulesfeuer im Rahmen eines Karussells, auch mit der Kartellankündigung, wie sie bei solchen Gelegenheiten beliebt ist. Der Typus ist noch recht alt. Bewegliche und feuertätige Figuren werden verwendet, der Naturalismus wird nicht übermäſsig eingeschränkt und — ein seltener, aber bezeichnender Fall — der Kurfürst ist höchstselbst der Dirigent dieses Schauspiels.

Im nächsten Jahrhundert siegt auch in der Provinz der formale Stil. Ein Turiner Blatt von 1737 zeigt schon jene willkommene Verbindung von beschnittenen Gärten mit einer Illumination in den Gängen, um die Fontäne, die sich in ihrer Manier bis in unsere Tage erhalten hat. Ihre letzten Ausläufer waren die Beleuchtung des Belle-Alliance oder des Krollschen Gartens in Berlin, wo einem verehrten bürgerlichen Publikum werktäglich ein Schauspiel vorgesetzt wird, das einst nur einen einzigen Fürstenabend verschönte. Ein Frankfurter Blatt von 1741 zeigt neben einem Königsaufzug ein Haus in geradlinigster Illumination mit bunten Glühkörpern, mit vielen geometrischen Formen und besonders einer Reihe von Kreuzen auf dem Dach, das mehr als heute berücksichtigt wird. Schon ein

Jahr darauf erscheint wieder ein Frankfurter Königsaufzugsblatt mit einem grofsen, transparent beleuchteten Bau, auf dem man allerlei Arabesken, Monogramme, Statuennischen, Bäume mit Glaslämpchen unterscheidet: eine volle Umsetzung der Architektur in feurige Linien und Flächen. Die Dresdener Illuminationen zeichnen sich jetzt durch ihre grofse Allgemeinheit aus, von 1736 und 1738 haben wir Beschreibungen von seltener Ausführlichkeit. Im Jahre 1736, am 7., 8. und 9. August, wurde die Rückkehr Friedrichs Augusts aus Polen gefeiert. In einem der illuminierten Fenster sah man ein Buch liegen, das in seinem Titel eine Art Parodie auf solche literarische Verherrlichungen vergänglichster Feste war. Gerade über diese Feier erschien ein Werk, das getreulich Strafse für Strafse, Nummer für Nummer und die Illuminationen der einzelnen Adeligen und Bürger aufzählt und einen vortrefflichen Auszug des damaligen Geschmacks gibt. Man wirkte noch sehr viel mit Inschriften, Allegorien, Bildern jeder Art, die etwas Devotes bedeuteten; die Illumination ist nichts als eine erleuchtete Sammlung von Dedikationstiteln und -kupfern. Während auf den grofsen Festblättern wenigstens der Sinn für die tektonische Wirkung des Feuers an hervorragenden Plätzen belegt ist, sieht man hier eine beschämende Bildermaskerade, einen papiernen Rest jener allegorischen Hoffeste, die die Taten der Fürsten in Mythologie umstilisierten.

Auch heute dient die Reklame einer verschwenderischen Illumination dem Ehrgeiz des einzelnen. Aber die stolze Entwicklung des Schaufensters hat sie ge-

schäftlich ehrlicher gemacht. In dem „Frohlockenden Dresden“ genierte sich ein untertänigster Bürger nicht, seine Fenster zu öffnen, in seinem Zimmer eine perspektivische Theaterbeleuchtung aufzubauen und jedem den indiskreten Blick zu gestatten.

## FACKELN

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nehmen wir eine Vereinfachung der Wirkungen wahr. Während ein Zerbster Blatt von 1745 bei grofser militärischer Entfaltung noch eine Art Giardinetto von Feuerwerk zeigt, vorn Schwärmer, dann Beete mit Feuersäulen, Sonnenobelisken, Monogrammen, in der Mitte und hinten einen plastischen Aufbau, zuletzt eine riesige Raketengruppe und Girandola, gibt uns ein 1763er Stich den vornehmen Blick auf ein Haus, dessen Attika mit Fackelschalen geziert ist, aus dessen Fenstern Teppiche hängen, an dessen Wänden Kandelaber und Arme mit Kerzen besetzt sind. Bis heute ist die Kerze, die sich herunterbrennt, das unübertreffliche Instrument einer intimeren Illumination geblieben, und die vom Winde bewegten Fackelschalen des Lipperheidehauses in Berlin schlagen an edler Monumentalität heute noch alle Indiskretionen ihrer Umgebung. Ist es nur die einfache Gröfse ihrer Wirkung, die sie uns näher bringt als alle Lämpchen und Glühbirnen? Es scheint, sie haben auch etwas von jener Beweglichkeit des Feuers

gerettet, die die Renaissance verdammte. In der Fackel ist die rohe Flamme geblieben, das sich verzehrende, lodernde, leckende Feuer. Es ist ein ewiges Motiv der Feuerkunst, das selbst in stilisierten Fackelzügen von seiner reinen Kraft wenig verliert.

Durch die pechschwarze Nacht bewegt sich unser Zug in vierfachen, schwehlenden, schwankenden Fackelreihen, eine gewundene Schlange von leckenden Feuersäulchen, über die Straſsen, gerade aus, um die Ecke und wieder gerade aus, er staut sich vor Bismarcks Fenster zu einem wogenden Feuerbassin, das in einer unruhigen Gier von tausend Herzen lodert, er windet sich wieder aus sich heraus und wälzt sich auf den freien Platz, um eine Girandola von tausend vielgestaltigen Feuerbogen zu bilden, die sich auf einen Punkt vereinigen wollen, den Freudescheiterhaufen eines Heroenopfers. Und ein andermal stehen wir schweigend in eisiger Kälte an einem starken Lindenstamm und siehe, vor uns bewegt sich durch die rote Nacht über die Schneestraſse ein Fackelzug düsterer Männer, undeutlich zu erkennen, eine schwere Masse in der Mitte, flackrig beleuchtet, sterbende Flammen um den Sarg des Kaisers.

## FEUERLITERATUR

DIE STICHE ALTER FEUERWERKE bilden eine eigene Literatur, von Laien kaum gekannt, von Sammlern liebevoll studiert. Noch fruchtbarer als die grofsen Kataloge der Ruggieri, die die bedeutendsten Sammler von Festblättern waren, ist für diesen Spezialzweck ein kleines Verzeichnis von Blättern und Büchern, das ein Florentiner Kunstfreund unter dem Titel „Catalogue d'une collection de solennités et des ouvrages sur les feux d'artifice" im Jahre 1893 herausgab. Eine seltene Bibliographie, nur in vierzig Exemplaren gedruckt. Ihr Studium gibt eine vollkommene Übersicht über die Geschmacksgeschichte des Feuerwerkes. Sehr allmählich nur nehmen die Feuerwerke, vom Jahre 1492 an, zu. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die jährlich sich wiederholenden Festlichkeiten, weil sie ein Geschmackspanoroma liefern. So wurde bei Gelegenheit des „Chineafestes" (es ist eine weifse Mauleselin, die von

1721 bis 1785 jährlich unter grofsen Feierlichkeiten dem Papst vom König von Neapel als Tribut dargebracht wird) jährlich am 29. und 30. Juni ein Feuerwerk abgebrannt. Ich werde einige Titel dieser Feuerwerke aufzählen: 1725 Friede und Eintracht; 1726 Herkules mit Hydra, die sieben Lasterköpfe hat; 1731 Kriegsapparate; 1732 Ganymedraub; 1741 Hängende Gärten; 1743 Königliche Jagden; 1749 Das neu gefundene Herkulaner Theater; 1750 Hafen und Strafse in Neapel; 1752 Guirlanden und Fontänen; 1756 Triumphbogen zwischen Äthna und Vesuv; 1757 Eine Schlaraffia; 1760 Amüsements in chinesischem Stil; 1761 Öffentliches Badehaus; 1762 Antike Monumente im Palazzo Farnese; 1762 Türkischer Kiosk; 1763 Weinlese; 1764 Das Kapitol; 1765 Hesperidengärten; 1766 Athletische Spiele; 1771 Bacchische Idille; 1772 Ein Ort, geweiht der chinesischen Philosophie; 1772 Wildpretmarkt; 1773 Die Fabrikation von Theriak (ein Mittel gegen Gifte) in Venedig; 1778 Der Monte Testaccio; 1782 Nächtliches Landvergnügen mit Karrikaturen; 1785 Der Luftballon.

Man liest die Geschichte der aktuellen Interessen an diesen Feuerwerksthemen ab. Neue Gebäude, wichtige Antiken, Phantasieen und Idylle, Türkisches und Chinesisches, Mythologisches, Technisches, Industrielles wechselt miteinander ab, der geistigen Mode nachgebend. Die Sammlung setzt sich in derselben Weise fort in einer Blätterfolge, die die römischen Girandolen unter dem Pontifikat Pius IX. veröffentlicht. Von 1847 bis 1870 sehen wir ein modernes Geschmackswandelbild: zuerst spielen Gebäude eine Rolle, neue Kirchen oder ein

verschönerter Platz, dann kommen mittelalterliche Basiliken und ähnliche romantische Stoffe. 1863 wird uns die Peterskirche nach Antonio de Sangallos Plan vorgeführt. 1865 sehen wir die christlichen Monumente auf den Ruinen der heidnischen. In demselben Jahre kam eine Villa im Stil des achtzehnten Jahrhunderts, auf dem Pincio gedacht. 1867 wird ganz gelehrt: die Peterskirche in der ersten konstantinischen Form. Dasselbe Jahr hat noch ein philosophisches Feuerwerk: das römische, heidnische Reich als Basis und Weg zur katholischen Weltherrschaft. 1869 ist literarisch; Le amenità descritte del Tasso ai canti XV e XVI. Dasselbe Jahr hat ein archäologisches Feuerwerk: das Mausoleum des Augustus in der Originalkonstruktion nach Strabo.

Die wissenschaftlich-romantische Periode wird endlich wieder abgelöst durch eine patriotisch-symbolische, die dem neuen, geeinten Italien entspricht. 1875 wird in Rom das Pantheon der Einigungshelden abgebrannt, 1882 einen Hortikulturpalast, 1884 der Prospekt der Turiner Ausstellung. Chinesische, orientalische, mittelalterliche Feuerwerke sind jetzt nur Intermezzi. Allmählich hört dann auch dieses Vergnügen auf.

Während die Illumination in der Renaissance zu einer leuchtenden Hervorhebung der Architektur wird, entwickelt sich das freie Feuerwerk zu einem Ballett wohlgeordneter Strahlen und Räder. Aus Raketen, Sonnen und Schwärmern bildet sich eine Mathematik gewundener Rhythmen heraus, die die Choreographie des Feuers auf den dunklen Himmel zeichnet. Ihre Lehrbücher erinnern an die Tanzschriften derselben Zeit und die

Erleichterung des Barocken in das Rokoko hat auch ihren Stil gewandelt.

Ganz im kosmischen Ton einer älteren Epoche ist ein schönes Werk gehalten, das 1660 über das Friedensfest in Lyon erschien, wo man weithin eine Illumination von lanternes bald in der Form von fleurs de lys, bald als Waffen, Kronen, Guirlanden, Herzen bewunderte. Der Text, im reinsten akademischen Stil der Zeit geschwungen, ist ein einziges Beispiel jener Auffassung, die die elementaren Feste der fürstlichen Kunstära ordnete: ein Lobsingen des Dienstes, den die Elemente dem König leisten, ein Frohlocken über die Stilisierung der Natur vor den Augen des Monarchen und vor allem über die festlichen Rhythmen des Feuers, das mehr als einmal dem Fürsten selbst verglichen wird. Einige technische Bemerkungen schliefsen sich an, die man an dieser Stelle vielleicht nicht suchen würde, und besonders werden dabei die verschiedenen individuellen Gelegenheiten der Feste auseinander gehalten.

Die spätere Zeit verfährt in ihren Feuerwerksbüchern graziöser Frezier in erster Linie ist ein wohlgebildeter Geist von Pariserischer Delikatesse, der seine neue Auflage des Traité des feux d'artifice pour le spectacle von 1747 mit einer hübschen Vorrede überreicht: l'ouvrage est une refonte de celui que produisirent les amusements de ma jeunesse il y a quarante ans. Auch er fängt noch mit Gott an wie so viele Tanzmeister seiner Zeit, die die Hälfte ihrer Bücher brauchen, um nachzuweisen, dafs der Tanz mit den Geboten Gottes nicht in Widerspruch stehe. Er dient den sogenannten

wissenschaftlichen Anforderungen seiner Epoche, indem er darauf eine historische Übersicht über die Illumination von Sais und die griechischen Lampadariafeste bringt. Dann beginnt die Grammatik der Raketen. Die Buchstabenrakete, La fulminante als Donner- und Blitzrakete, die Rakete à second vol, wenn aus der ersten eine zweite springt, ebenso die Rakete à trois vols, diejenige, die sich im Aufsteigen vervielfältigt, die accoupés und groupés, die courantins, die auf vorgeschriebenem Wege laufen, die einfache und zusammengesetzte mit Gegenbewegung, diejenigen, die im Kreise laufen — es ist die echte französische Freude an der Methode der Permutationen. Die Termini klingen an die Tanztechnik an. Die Bewegung wird in Figuren stilisiert, deren Verlauf gezeichnet werden kann. Die Girandole ist das gesamte Corps de Ballet, zum Schlufseffekt vereinigt. Das Feuer wird eine brennende Geometrie. Je nach der Gelegenheit kann die Zeichnung, die Reihenfolge durchgeführt werden. Wie im Ballett, kann aus der betreffenden Feier die Idee des pyrotechnischen Schauspiels entwickelt werden. Auch Frezier unterscheidet die Gelegenheiten und gibt Musterkarten für die verschiedenen Fälle. So schliefst das Buch, das mit der Gottesfurcht begonnen, dann die Grammatik der Raketen festgestellt hatte, mit der Praxis der Feste.

Provinziellere Bücher gehen mehr auf die Scherze ein, die das kombinierte Feuer so gut leistete wie das Wasser. Selbst mit der Plastik hatte sich das Feuer zu verbinden versucht, obwohl es nichts der Brunnenplastik Vergleichbares hervorzubringen wufste. An den Johannes-

und Mariä-Himmelfahrtsfesten der Italiener gab es Statuen mit leuchtendem Mund und leuchtenden Augen. Das war nicht kulturfähig. Eher konnte man mit Feuer malerisch darstellen. Feuerbäume, Feuerpfauen, Feuerfälle sind im ganzen achtzehnten Jahrhundert bekannt. Auch gelangte man zu Kombinationen, indem man sich des Feuers schämte und nur seinen Effekt zu genieſsen beschloſs oder gar mit der Zahmheit des Feuers kokettierte. Wie die groſsen Pots à feu als Kapitelle bemalt werden, sodaſs das Feuer aus einer Architektur zu springen scheint, so verhüllte man das beliebte Tafelfeuerwerk, dessen letzter Rokokorest unsere Knallbonbons sind, in Blumenattrappen aus holländischem Postpapier. So sprang schlieſslich das Feuer aus einer Blume! Man hat das Miniaturfeuerwerk mit Parfüms verbunden, auch in Nadelbüchslein und Dosen gesteckt. Warum nicht? Die Zeit war so geistreich in der Bezähmung aller widerspenstigen Elemente.

Wieder ein Jahrhundert später betrachten wir das Feuerwerk schon recht sachlich, rein technisch, wie die zahlreichen Lehrbücher beweisen, unter denen Cherlier und Tessier als die besten über die so sehr entwickelten Buntfeuer und Dénisse als das vollständigste gilt. Hier liest der Interessent die Chemie und die Systematik aller Feuerwerkskörper ab. Oder — man wird bereits Sammler und Historienforscher. Es erscheinen Kataloge seltener Blätter und Bücher, und Ruggieri, der letzte Sprösling einer weit verzweigten Feuerwerkerfamilie, deren Stammbaum er selbst mit Stolz entwickelt, schreibt seinen précis historique, eine kurze Geschichte besonders

wichtiger Pariser Feste, die er tränenden Auges aus der Erinnerung heraufbeschwört. Die Dichter blicken nachdenklich auf eine verschwundene Pracht, und Oskar Wilde erfindet zum Beschluſs eine novellistische Fabel „Die vornehme Rakete“, in der das Feuerrad als Vertreter formaler Gesinnung gegen die romantische Leuchtkugel schweren Stand hat.

*Mit Genehmigung der Verlagsanstalt Bruckmann, München*

GARTENFEST

## FEUERROMANTIK

DIE GROSSEN FEUERFESTE DER Renaissance sind vorüber. Einst wurden berühmte Meister der Pyrotechnik durch die Residenzen geschleppt, heut hat der Fürst kaum noch ein Interesse an der Abbrennung eines grofsartigen Feuertheaters. Empfänge und Hochzeiten feiert man in geschlossenen Räumen und überläfst der Bürgerschaft, in geeigneter Weise die Elemente zur Feier des Tages heranzurufen. Wie der Garten nicht mehr der Schauplatz fürstlicher Aufführungen ist, wie die Fontänen nicht mehr zu neuen Schauspielen gezwungen werden, sondern dem Publikum sich zu bestimmten Stunden zeigen, so ist auch das grofse Feuerwerk eine öffentliche Sehenswürdigkeit geworden, von Unternehmern zur Belustigung des Zuschauers arrangiert. Selten, dafs ein Fürst sich unter diese Zuschauer mischt, selten, dafs er sich eine öffentliche Illumination besieht. Er illuminiert

sein Schloſs wie jeder Bürger sein Haus. Für die Kerzen traten zum Teil die Gasarme ein, für das Gas die Elektrizität. Das Feuer folgte dabei zunächst den alten Prinzipien, die Architektur hervorzuheben oder zu schmücken. Eine Feuerlinie kann uns heut noch die Proportionen eines guten Hauses in wunderbarer Reinheit erleuchten. Aber daneben zeigten sich doch schon Anfänge des modernen beweglicheren Geschmacks auch diesen Dingen gegenüber. Das Gas half nicht viel zur Beweglichkeit, am angenehmsten war es uns noch, wenn der Wind über seine Adler und Wappen spielte und wie kosend über das Feuer strich, das sich unter seiner weichen Hand zu ducken schien. Auch die Elektrizität wollte zuerst nicht die Starrheit eines strengen Rhythmus aufgeben; indem sie die matteren Gaslämpchen nur durch grellere Glühkörper ersetzte, verrohte sie den Effekt, statt ihn zu verfeinern. Aber man fand bald, daſs man die Elektrizität doch besser in der Hand habe, als irgend eine bisherige Lichtkraft, und daſs man mit ihr ein Wechselspiel treiben konnte, gegen das die drei Umschaltungen der Theaterfarben, rot, blau und weiſs, zurückblieben. Man konnte die Reflektoren nun mit Erfolg drehen, da sie einen weiten Lichtkegel ausschickten; man konnte ihre Farben mischen und die Reflexe sowohl auf die Kleider der Loie Fuller als auf die Dachteile des Château d'eau werfen, die zur Zeit der Weltausstellung von Serpentinfarben in Intervallen bestrichen wurden. Diese Illumination des Château d'eau bedeutete das Äuſserste, was die Elektrizität bisher in Farbenmischung erreicht hat. Aus Glühkörpern,

durch das Wasser halb verschleiert, ist die Illusion eines Feenpalastes aufgebaut, gelbe, rote, blaue, weiſse, bernsteingoldene Farben sind untereinander gemengt. Vor dem Wunderwerk sitzt ein Dirigent der Farbenharmonien, der ihre Töne variiert wie ein Harmoniumspieler die Farben seines Instrumentes durch einfache Registerzüge. Die Renaissance hätte vielleicht den Sockel rot, die Säulen blau, das Dach gelb getönt. Wir lieben heut raffiniertere Mischungen. Ein paar blaue Striche in einem roten Palast, ein plötzlich ausbrechender goldener Glanz, rote tiefe Töne, die sich leise einmischen, eine warme, satte, blaue Ferne, die sich auftut wie der Traum eines fernen Palastes — wir malen Pastelle. Wir mischen die Farben nicht nach den Gesetzen der Tektonik, sondern nach den kapriziösen freien Rhythmen malerischer Reflexe. Leichte Andeutungen reizen uns mehr als eine massive Sinnfälligkeit, und die Beweglichkeit der Farben gibt uns musikalischere Assoziationen als die festgenagelte Geometrie. Geradeüber von dem beweglichen Farbenschauspiel des Château d'eau und seiner fontaines lumineuses stand der Eiffelturm, bis zu seiner Spitze von Lämpchen umrahmt, die seinen Schnitt und die graziöse Linie seines Aufstiegs vor dem dunkelvioletten Abendhimmel zeichneten. Es war der Gegensatz zweier Illuminationsprinzipien: hier die Betonung einer vorhandenen Architektur, dort die Vorspiegelung einer wechselnden malerischen Illusion.

Es wird uns immer mehr möglich werden, das festliche Feuer auf seinen eigentlichen Charakter und seine unersetzlichen Wirkungen zurückzuführen. Die

Architekturillumination kann sich so wenig weiter entwickeln wie das Kunstfeuerwerk auf fester Dekoration. Neue Wege liegen nur in der vollen Ausnutzung des Feuers als beweglichen, wechselnden, wehenden, lodernden, als luftförmigen Elementes. Wir kehren zur freien Rhythmik zurück, wir geben dem Spiel der Natur nur die Möglichkeit einer Steigerung, nicht die Beschränkung der Regelmäfsigkeit. Auf den Hügeln des Landes, auf den Bismarcktürmen, auf den Burgen werden Leuchtfeuer brennen. Die Strafsen der Stadt werden mit Fackeln geschmückt sein, und bunte Flammen werden magische Lichter und seltsame Schatten schaffen, jauchzende Raketen werden nach Laune aufsteigen, um im Spiel der Luft ihre Schwärmer- und Leuchtkugeln herabzuschicken. Laufende Ketten leuchtender Guirlanden und Friese werden sich, die Häuser entlang, entzünden. Reflektoren werden ihre Farben in stets wechselnden Schichten mischen und Dämpfe beleuchten, die auf den Plätzen immer wieder von neuem sich entwickeln und ein unendlich wohltuendes Spiel reiner paradiesischer Töne als ein zauberisches Licht über uns hintragen. Und selbst im entlegendsten Gartenwinkel wird das Schaukeln der Lampions, wie auf japanischen Gewässern, eine liebliche Freiheit der Bewegung zeigen, ohne grelle Bestimmtheit, traumhafte, matte, rote und weifse, schimmernde Kugeln, die in den Zweigen der Bäume hängen.

Wir haben den Übermut der Renaissance verloren, den Triumph über die geregelte und organisierte Natur. Wir lieben wieder das Element und seine reine

JOSEPH PENNELL
EARLY EVENING EFFECT
*Paris: Ausstellung*

Seele. Denselben modernen Menschen, den wir tränmend am stillen Ufer des Wassers fanden, der sich eine Wiesenblume zum Genufs ihres Farbenlebens kultivierte, den treffen wir abends wieder, in Havannaduft gehüllt, an diesem Kamin, und wir begreifen, welche Lust er an seinem so einfachen Spiel des Feuers empfindet, an seinem Auflecken, an seiner zündenden Glut, an dem knisternden, befriedigten Rücken der Scheite, an seinem Erlöschen. Es ist ein anderes Glück als das des Renaissancefürsten, der im Wasserschlofs aus Blumenbeeten Feuerräder aufschiefsen sah, es ist nicht so momentan und kommandiert, es ist seelischer und beweglicher, weil es selbst einer Bewegung folgt.

Als ob uns modernen Menschen ein Genufs verschafft werden sollte, ohne Bau und Dekoration, ohne Stilisierung und räumliche Organisation, wenn auch ganz im kleinen den Lauf der Elemente an unseren Sinnen vorbeistreichen zu lassen, ist uns das Rauchen gegeben worden, jene wunderbarste aller Rousseauschen oisivités, die sich selbst im leichten und unbeschränkten Rhythmus einer natürlichen Kraft bewegt und den schroffen Wechsel von Situationen, die scharfen Kontraste unwillig sich folgender Stimmungen zu vermitteln weifs. Dieses Feuer macht den Spruch des alten dicken Tzschimmer wahrhaft zuschanden, der in seinem Dresdener Festbuche sagt: „in allen Sachen will der Mensch eine Ruhe suchen und findet doch darinne nichts als lauter Unruhe."

Den ruhigen Rauch sehen wir mit befriedigtem Gemüte seine verschlungenen Figuren bilden, deren ewig wechselnde Linien wir sinnend nachziehen. Sinnend

denken wir jener lauten Feste der Elemente, die einst Fürsten in Szene setzten, um sich das Schauspiel einer beherrschten Natur vorzutäuschen. Wie aus einer fernen Zeit leuchten uns die roten Tage herüber, in denen die Kräfte der Natur Theater spielten und die heifsen Augen zu ergötzen hatten. Märchenprinzen sehen wir über Sklaven gebieten, die geheimnisvoll in der Nacht Gerüste und Maschinen bauen, um Wunder der Erfindung und Sehenswürdigkeiten der Naturumwandlung aufsteigen zu lassen, sobald das Signal ertönt. Alte Zeiten, vergangene Gefühle, entschwundene Herrlichkeiten. Auf einem Sandhügel stehen wir, wie ihn Kinder am Meere bauen, und blicken auf den Gang der Wellen, ihr Kommen und Gehen, dieses unerfindliche ewige Zurückgehen des letzten Schaumes und der letzten Feuchtigkeit und der dunklen Grenze des Wassers, das nicht zur Erde will. Der Wind spielt in den Wimpeln und aufgehängten Segeln, die Kähne singen schaukelnd die Melodie der Wellen und wie lebende Wesen kommen blaugeschwängerte Wolken übers Land, stutzen vor dem Wasser, lösen sich schüchtern auf und schwirren als Cirri gegen das Firmament. O ungebundene Willkür dieser unserer Feste der Elemente, apollinische Feierstunde des kleinen glücklichen Herzens, das im gleichen Pulse geht mit der grofsen mütterlichen Macht. Was liegt uns daran, sichtbare Stücke von ihr zu stilisieren, wir freuen uns zeitliche Stücke von ihr zu wählen, begrenzte Ruheperioden selbst auszusuchen, in denen wir uns ihrem Rhythmus hingeben und seinen Genufs bis zur letzten Fähigkeit auskosten, die immer noch nicht die letzte zu sein

*Yeizan, Nächtliches Fest*

scheint. Dieses sind unsere Feste der Elemente, diese schwimmende Zwecklosigkeit — unter allen Spielen ist sie das elementarste, ein Improvisieren der Empfindungen unter Vergessen jeder Kausalität, jeder Zusammenfassung: nichts als ein loses Liegen auf dem Rücken der Zeit.

*Von demselben Autor erschienen ferner in unserem Verlage:*

# DER TANZ ALS KUNSTWERK

Mit 14 Vollbildern in Tondruck

# DER GESELLSCHAFTLICHE VERKEHR

Mit 2 Vierfarbendrucken und 12 Vollbildern in Tondruck

# DAS BALLETT

Mit 3 mehrfarbigen Kunstbeilagen und 14 Vollbildern in Tondruck

# TANZMUSIK

Mit einer Heliogravüre und 13 Vollbildern in Tondruck

*Preis pro Band kartoniert M. 1.50, in Leder geb. M. 3.—.*

Unser neuester **VERLAGSKATALOG**, mit mehreren Abbildungen in Tondruck und vornehmem Buchschmuck ausgestattet, ist ein vollständiges Verzeichnis auch aller neben unseren Sammlungen illustrierter Einzeldarstellungen „DIE KUNST", herausgegeben von RICHARD MUTHER, „DIE KULTUR", herausgegeben von CORNELIUS GURLITT, „DIE MUSIK", herausgegeben von RICHARD STRAUSS, „DIE LITERATUR", herausgegeben von GEORG BRANDES bisher erschienenen Werke und Schriften.

*Wir versenden diesen Katalog auf Wunsch gern kostenlos an Bücherfreunde.*

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

# DIE KUNST

## SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

*Herausgegeben von*

## RICHARD MUTHER

*Bisher erschienen:*

Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von C. GURLITT
Band 3. BURNE-JONES von WALCOLM BELL
Band 4. MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von R. MUTHER
Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
Band 10/10a. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JULIUS MEIER-GRAEFE
Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluß von FRIEDR. PERZYNSKI
Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
Band 16. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER
Band 24. NÜRNBERG von HERMANN UHDE-BERNAYS
Band 25a. CONSTANTIN MEUNIER von KARL SCHEFFLER
Band 26. ÜBER BAUKUNST von CORNELIUS GURLITT

*Fortsetzung auf nächster Seite*

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

# DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

*Herausgegeben von*

## RICHARD MUTHER

*Bisher erschienen ferner:*

Band 27. HANS THOMA von OTTO JULIUS BIERBAUM
Band 28. PSYCHOLOGIE DER MODE von W. FRED
Band 29. FLORENZ U. S. KUNST von G. BIERMANN
Band 30. FRANCISCO GOYA von RICHARD MUTHER
Band 31. PHIDIAS von HERMANN UBELL
Band 32. WORPSWEDE von HANS BETHGE
Band 33. JEAN HONORÉ FRAGONARD von W. FRED
Band 34. HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER von O. BIE
Band 35. ANDREA DEL SARTO von EMIL SCHAEFFER
Band 36. MODERNE ZEICHENKUNST von OSCAR BIE
Band 37. PARIS von WILHELM UHDE
Band 38. POMPEJI von EDUARD VON MAYER
Band 39. MORITZ VON SCHWIND von OTTO GRAUTOFF
Band 40. REMBRANDT von RICHARD MUTHER
Band 41. DANTE GABRIEL ROSSETTI von H. W. SINGER
Band 42. ALBRECHT DÜRER von FRANZ SERVAES
Band 43. DER TANZ ALS KUNSTWERK von OSCAR BIE
Band 44. CELLINI von W. FRED
Band 45. PRÄRAFFAELISMUS von JARNO JESSEN
Band 46. DONATELLO von WILLY PASTOR
Band 47. FÉLICIEN ROPS von FRANZ BLEI
Band 48. COURBET von RICHARD MUTHER
Band 49. MADRID von W. FRED
Band 51. WAS IST MODERNE KUNST? von OSKAR BIE
Band 55/56. MAX LIEBERMANN von R. KLEIN
Band 59/60. KÜNSTLERISCHE PHOTOGRAPHIE von F. MATTHIES-MASUREN
Band 61/62. MÜNCHEN ALS KUNSTSTADT von E. W. BREDT
Band 63/64. KORIN UND SEINE ZEIT von FR. PERZYŃSKI

*Weitere Bände in Vorbereitung*

*Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit zahlreichen Illustrationen, Faksimiles, Porträts usw., kartoniert . . à M. 1.50*
*ganz in Leder gebunden . . . . . à M. 3.—*
*Doppelbände . . . . . M. 3.— bzw. M. 5.—*

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

# MICHELAGNIOLO

Dieses Prachtwerk hat einen Umfang von 416 Seiten Lexikon-Oktav und ist mit 61 Heliogravüren, Vollbildern in Tondruck und Faksimiles ausgestattet. Den Buchschmuck zeichnete Professor F. NIGG.

*Preis in künstlerischem Umschlag M. 18.–*
*In Pergament gebunden M. 22.–.*

# MEISSNER PORZELLAN

**Seine Geschichte und künstlerische Entwicklung**
dargestellt von WILLY DOENGES

Mit 4 farbigen Vollbildern, 16 Doppeltondrucktafeln, zwei Blautafeln, einer Brauntafel, 249 Abbildungen im Text, einem Faksimile und einer Markertafel.

*Preise: Elegant broschiert M. 12.–, In flex. Leinenbd. M. 15.–*

Die **Schlesische Zeitung** vom 16. Juni schreibt zusammenfassend:

Das mit zahlreichen, zum Teil noch nirgends veröffentlichten Abbildungen ausgestattete Werk ist als ein **Kabinettstück auf dem Büchermarkt** zu bezeichnen.

# FRANZ LISZT

Von AUGUST GÖLLERICH

Sonderausgabe der von DR. RICHARD STRAUSS herausgegebenen Sammlung „DIE MUSIK“

Das Werk hat einen Umfang von 350 Seiten in Grossoktav und enthält 69 Notenbeispiele und 29 zum Teil noch unbekannte Abbildungen in Heliogravüre bzw. in Tondruck. Ferner

**sieben unveröffentlichte Kompositionen**

und ein zum erstenmal zusammengestelltes Verzeichnis sämtlicher Werke Liszts einschliesslich der ungedruckten.

*Preis: In künstlerischem Umschlag M. 9.–*
*In Leinen gebunden M. 11.–.*

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

## EINHART DER LÄCHLER

ROMAN in zwei Bänden von CARL HAUPTMANN

*Preis: broschiert M. 7.—, in Leinen gebunden M. 10.—*

In der „Neue Freie Presse" (9. II. 1908) schreibt Paul Wertheimer in einem längeren Feuilleton u. a.: Auch dieser neue umfassende Roman „Einhart der Lächler" ist ein Künstlerbuch, und es ist wieder in jedem Sinne ein brüderliches Buch. Carl Hauptmann schwebte dabei gewiss die blasse und einsame Gestalt seines Bruders vor, in die er sich hier völlig verloren. Sie wächst überall über den Rand. Einhart und Gerhart, die Namen klingen ganz verschwistert ineinander. Ein reines Buch, dieser Klang bleibt einem davon zurück. Es ist der Spiegel eines völlig unbefleckten, ganz lauteren Empfindens.

## EINE FRAU, Roman von SIBILLA ALERAMO

Aus dem Italienischen übersetzt von NINA KNOBLICH. Mit einem Vorwort von GEORG BRANDES

*Preis in künstlerischem Umschlag M. 3.—*
*In vornehmem Geschenkband M. 4.—.*

## KONSTANTINOPEL, von Cornelius Gurlitt

Bd. 31/32 der von Cornelius Gurlitt herausgegebenen Sammlung „DIE KULTUR"

*Preis in Originalkarton mit zahlreichen hochinteressanten Vollbildern in Tondruck und künstlerischem Buchschmuck M. 3.—, in Leder gebunden M. 5.—.*

## DIE HAU-PROZESSE UND IHRE LEHREN

**Auch ein Beitrag zur Strafprozessreform**

Von DR. ERICH SELLO, Justizrat

*Preis M. 2.50.*

## ULRICH, FÜRST VON WALDECK

Schauspiel von HERBERT EULENBERG

*Preis broschiert M. 2.50, elegant gebunden M. 4.—.*

## DIE ERSTEN MENSCHEN

Erotisches Mysterium von OTTO BORNGRÄBER

*Preis elegant broschiert M. 1.50.*

MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H.,
BERLIN W 50.

## GEORG MÜNZER, Der Märchenkantor

*Roman. Preis in künstlerischem Umschlag broschiert M. 3.—, gebunden M. 4.—.*

## TRUTH, Grossfürstenliebe

*Novellen. Preis broschiert M. 2.—, gebunden M. 3.—*

Mit seltener Grazie und Lebendigkeit weiss uns die Verfasserin die Charaktere zweier Grossfürsten und das Milieu dieser Handlung zu schildern.

## HERMANN BLUMENTHAL, Knabenalter

2. Band von: Der Weg der Jugend

*Ein Erziehungsroman Preis broschiert M. 3.—, gebunden M. 4.—*

Der Roman eines Knaben, die Erzählung einer wunderlichen Jugendgeschichte im Wiener und Lemberger Ghetto.

## FELIX SALTEN, Die Geliebte Friedrichs des Schönen

*Novellen. Preis broschiert M. 2.50, gebunden M. 3.60*

INHALT: Die Geliebte Friedrichs des Schönen. Feiertag. Der Ernst des Lebens. Ein Tag. Die Wege des Herrn. Der Sänger vor dem König. Die Erhebungen über Barbara Liebhardt. Mit grossen Herren Kirschen essen.

Lerne zu reisen, ohne zu rasen.

## OTTO JULIUS BIERBAUM, Mit der Kraft

Automobilia. Eine neue Folge und Erweiterung der „Empfindsamen Reise im Automobil"

Den Buchschmuck zeichnete Georg Tippel

*Preis broschiert M. 5.—, in vornehmem Originalband M. 6.—.*

**MARQUARDT & CO., Verlagsanstalt, G. m. b. H., BERLIN W 50.**

Herrosé & Ziemsen G. m. b. H., Wittenberg.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01499 4350